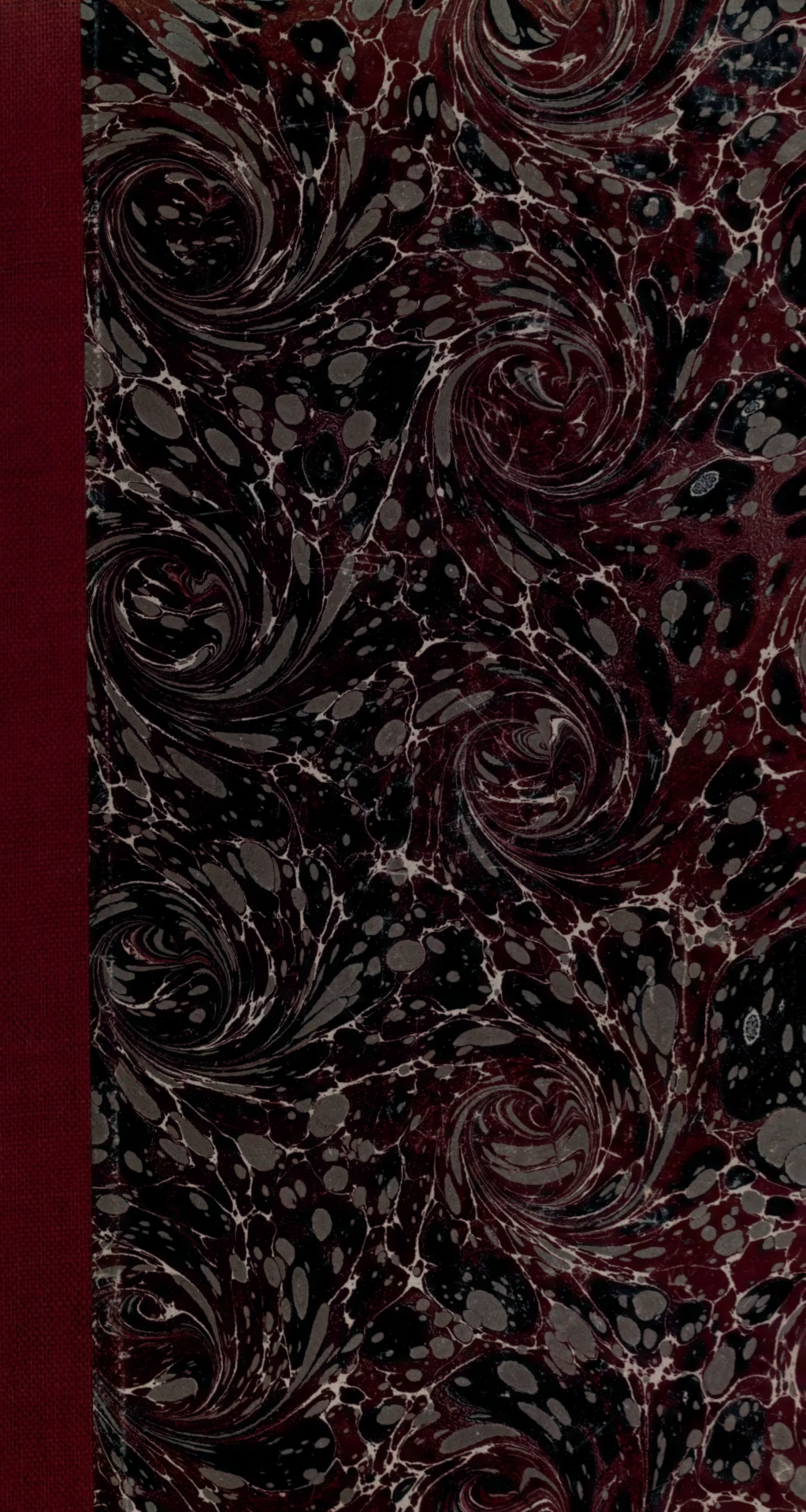
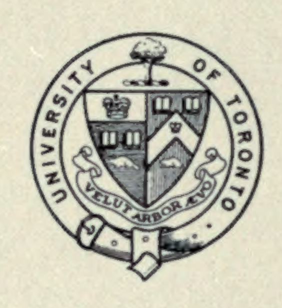



UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO

L'ARTISTE

57[e] ANNÉE

1887

I

TYPOGRAPHIE

EDMOND MONNOYER



LE MANS (SARTHE)

L'ARTISTE

REVUE DE PARIS

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

57e ANNÉE

1887

TOME PREMIER

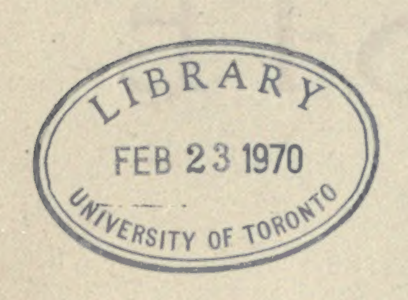


PARIS

AUX BUREAUX DE *L'ARTISTE*

44, QUAI DES ORFÈVRES, 44

MDCCCLXXXVII


LIBRARY
FEB 23 1970
UNIVERSITY OF TORONTO



LES FOUILLES DE KHORSABAD

LEÇON D'OUVERTURE DU COURS D'ÉPIGRAPHIE ASSYRIENNE A L'ÉCOLE DU LOUVRE — 9 DÉCEMBRE 1886

Messieurs,



Peu considérable il y a cinquante ans, le musée oriental du Louvre s'est développé peu à peu par les acquisitions. Mais de temps à autre sont arrivés, grâce aux fouilles, des masses subites de monuments, et cela dans presque toutes les parties de ce département d'une étonnante variété. Si, en 1847, M. Botta, puis quelques années plus tard, M. Place ont créé la section assyriologique, M. Renan, en 1861, par sa mission de Phénicie, nous donnait deux salles entières de monuments dont le Louvre jusque-là avait été presque complètement dépourvu.

Aujourd'hui, ce sont les découvertes de MM. Botta et Place qui nous prendront toute la leçon d'ouverture. Comment les objets ont-ils été trouvés ? Quels sont les documents épigraphiques apportés et que révèlent-ils ? Voilà ce que je veux vous dire dans ce rapide entretien. Ce sera une excellente préparation à l'étude minutieuse des textes de Sargon, qui vont vous occuper pendant cette année.

Le gouvernement français ayant créé un consulat à Moussoul, y envoya, en 1842, M. Botta. Ce ne fut pas seulement avec la pensée de bien remplir ses fonctions que partit le nouveau consul. Son esprit était attiré par les vieux souvenirs de l'Assyrie, par le désir de retrouver quelques traces de l'ancien peuple qui avait civilisé les bords du Tigre. Comme autrefois *le grand spectre de Thèbes* hantait l'imagination de Champollion, l'ombre de Ninive apparaissait là-bas à M. Botta, sur la rive orientale du fleuve.

Dans l'enceinte même de l'ancienne capitale des Assyriens, sur un monticule, s'élève un village, Niniouah. M. Botta pensa d'abord à commencer ses recherches de ce côté ; mais cette colline était chargée d'habitations, et portait en outre la mosquée de Nabi-Ioune, là où l'on croyait qu'avait été enseveli le prophète mythique, celui-là même que Iahvé avait envoyé pour annoncer la pénitence aux Ninivites. Impossible de songer plus longtemps à pratiquer des fouilles dans cet endroit protégé par la vénération superstitieuse des habitants. M. Botta dut se tourner vers un autre point, vers la colline artificielle de Koyoundjik qui faisait également partie de l'ancienne Ninive. En décembre 1842, il y porta les premiers coups de pioche. Seul, sans appui, obligé à des dépenses considérables, l'explorateur était tenu de réussir rapidement ou de s'arrêter. Ne trouvant que quelques briques — ces briques de Sennachérib que vous apercevez appliquées au mur dans l'embrasure d'une fenêtre de la salle assyrienne — et une dalle de gypse avec onze lignes de caractères cunéiformes, M. Botta cessa ses travaux. Ils avaient duré de décembre 1842 à mars 1843. Le succès immédiat lui étant nécessaire, il lui fallait mettre la main sur un grand ensemble ou renoncer à tout projet. Combien cependant il avait été proche du triomphe, effleurant le grand palais que Sennachérib s'était construit à Koyoundjik et dans lequel il avait entassé les inscriptions et les bas-reliefs ! Plus tard, M. Layard et M. Rassam devaient ramener au jour l'édifice du grand roi. C'était à d'autres découvertes que sa destinée réservait M. Botta.

Pendant qu'il travaillait encore sur le monticule de Koyoundjik, un habitant de Khorsabad lui avait apporté des briques couvertes de caractères cunéiformes, en ajoutant qu'il pouvait continuer de lui fournir des objets de cette nature. Aussi, quittant Ninive, M. Botta songea, heureusement pour lui et pour nous, à faire une tentative du côté de Khorsabad. Il se contenta d'abord d'envoyer quelques ouvriers sonder le terrain. C'était le 20 mars 1842. Trois jours ne s'étaient pas écoulés qu'un de ceux-ci vint lui apprendre qu'on découvrait des bas-reliefs avec personnages et inscriptions. Le succès allait-il enfin se montrer ? M. Botta dirigea lui-même les fouilles sur le monticule de Khorsabad. On mit la main sur des murailles de construction ancienne, marque certaine que l'on tenait enfin la chose rêvée : un édifice assyrien. Des sculptures et des textes apparaissaient.

Par M. Mohl, mort, il y a quelques années, M. Botta fit connaître à l'Academie des inscriptions et belles-lettres le premier résultat de ses fouilles. M. Mohl, M. Letronne et un lettré fort érudit M. Vitet, se résolurent à une démarche collective auprès du ministère pour l'engager à soutenir une tentative aussi honorable. Sensible à cette sollicitation, le ministre de l'intérieur voulut bien accorder, pour continuer l'œuvre énorme de Khorsabad, la somme de trois mille francs.

M. Botta les employa le mieux qu'il put, et poursuivit son travail dans cet endroit fort insalubre, que les marécages environnants remplissent de fièvres tenaces. Toutefois ce ne fut pas l'insalubrité du climat qui le gêna le plus dans sa tâche. Partout, là-bas, l'explorateur français est exposé à rencontrer quelque chose de pire que les marécages et les fièvres : je veux dire le fonctionnaire musulman. Un certain Mehmed, pacha de Moussoul, après avoir suscité toutes sortes de difficultés à M. Botta, finit par lui interdire formellement la continuation de son travail. Il avait expédié au gouvernement de Constantinople le plus singulier des rapports. M. Botta s'était fait construire une petite habitation à Khorsabad. Dans le réquisitoire officiel de Mehmed, cette maison, presque une hutte, avait pris d'étranges proportions. Elle était devenue un château fort d'où le consul français dominait toute la contrée. Les tranchées archéologiques, creusées par les ouvriers, étaient représentées comme les fossés de la redoutable forteresse. — Nous sourions de tout cela. Messieurs; mais ce mensonge oriental faillit avoir les conséquences les plus graves pour le musée et pour la science.

Fort heureusement on commençait à s'émouvoir dans le pays de M. Botta. Une certaine opinion se formait en faveur des fouilles de Khorsabad. Les ministres qui n'avaient prêté qu'une oreille distraite aux sollicitations de quelques savants, cédèrent davantage à la pression publique. On accorda un crédit plus généreux que le premier à M. Botta. Et même on envoya un artiste, M. Flandin, pour aider, par son talent de dessinateur, le consul français. En même temps, l'ambassadeur de France à Constantinople intervenait auprès du sultan, justifiait M. Botta de toutes les visées ambitieuses que lui supposait Mehmed et réduisait à ses justes proportions la fameuse forteresse entourée de fossés, si redoutable pour l'indépendance du territoire assyrien. M. Flandin trouva-t-il des obstacles ? les négociations à Constantinople demandèrent-elles une longue diplomatie ? Nous l'ignorons. Ce fut seulement en mai 1844 que M. Flandin mit le pied à Khorsabad, muni du firman nécessaire. Un commissaire turc avait du reste été expédié déjà sur les lieux pour aplanir les premières difficultés.

Le firman de Constantinople, la protection ferme du gouvernement français, c'était, pour M. Botta, la certitude de compléter son grand succès. Ainsi, en mai 1844, il reprit avec ardeur ses fouilles de Khorsabad. Tout semblait le favoriser. Le hasard même intervint pour lui permettre de concilier ses fonctions

d'agent français avec ses vues archéologiques. Des chrétiens nestoriens, chassés de leurs montagnes par les Kurdes, accouraient à Moussoul et dans les environs, en proie à la plus noire misère. M. Botta les engagea dans son entreprise. Mais pour ne se point livrer tout à fait à leur discrétion, il employait aussi des tribus arabes, les Tiaris et les Djébours, ces derniers connus là-bas sous le nom de « voleurs de la Mésopotamie ».

De mai à octobre, environ trois cents ouvriers déblayèrent le vieux palais de Khorsabad. — Exhumation prodigieuse, Messieurs, dont nous verrons tout à l'heure les grands résultats historiques ! — A la fin d'octobre 1844, M. Botta avait mis à jour l'édifice et jugeait sa tâche terminée.

Sa tâche de déblayeur était sans doute fort avancée : mais une autre commençait pleine de difficultés et qui fut rude à M. Botta. Les bas-reliefs, tous les grands blocs d'albâtre se tenaient là sous le soleil qui ne les avait pas éclairés depuis si longtemps. Mais entre Khorsabad et le musée du Louvre, il y a un espace peu facile à franchir pour des colosses comme les taureaux à face humaine.

Rappelez-vous les premières dates que j'ai indiquées. Ce fut en décembre 1842 que M. Botta porta les premiers coups de pioche dans la colline de Koyoundjik. Malgré l'arrêt dans les travaux, imposé par Mehmed, il avait accompli son œuvre de Khorsabad en octobre 1844. Moins de deux ans lui avaient suffi, malgré des tâtonnements inévitables, pour arriver au prodigieux résultat que nous avons sous les yeux. Eh bien ! ce fut seulement en février 1847, que les monuments entrèrent à Paris pour prendre place dans le Musée du Louvre. Quelle énergie ! Quelle intelligence déploya dans cette seconde partie de sa tâche M. Botta ! Il y a seize kilomètres entre Khorsabad et Moussoul, pas de communications établies, des chemins défoncés où s'embourbent profondément les roues des chars. Il se créa des moyens de transport. Et puis, les buffles lui manquant, les nestoriens lui vinrent en aide, s'attelèrent jusqu'à deux cents pour trainer les blocs dont l'énormité nous étonne nous-mêmes, dans la salle assyrienne.

De Moussoul, les monuments furent transportés à Bagdad d'où le consul de France en cette ville les envoya par le Tigre jusqu'à Bassora. Mais, hélas ! ils n'arrivèrent pas tous à Bassora. Dans le Chat-el-Arab, des tribus campées sur la rive droite, croyant à des trésors, obligèrent, à coups de fusil, les radeaux d'aborder vers elles. Plusieurs se brisant, laissèrent tomber dans le fleuve leur précieuse charge.

Voilà, Messieurs, dans une rapide description, les fouilles de M. Botta. C'est, en réalité, la première page de notre département des *Antiquités Orientales*, page glorieuse entre toutes, et que les brillants succès obtenus plus tard ne sauraient nous faire oublier.

En septembre 1851, dans les derniers jours de la seconde République, une

somme était votée pour permettre à M. Place, consul de France, de poursuivre les fouilles de M. Botta. Au commencement de 1852, M. Place reprit, avec autant de zèle que de bonheur, l'entreprise de son prédécesseur.

Maintenant, que contiennent les découvertes de MM. Place et Botta ? Qu'ont-elles apporté à l'histoire ? Tout un monde.

Je n'insisterai pas sur la partie purement artistique et archéologique, sur les taureaux à tête humaine, employés dans la construction des portes. Ils se tenaient là, calmes, forts, le visage souriant, comme les grands protecteurs du palais. Leur rôle est certain. — Servant à la décoration extérieure, il y avait aussi ce colosse qui, sans effort, presse un jeune lion contre sa poitrine avec son bras gauche, et de la main droite tient une arme recourbée dont la poignée se termine par une tête de génisse : c'est Izdoubar, l'Hercule ou le Samson assyrien. Quand les objets entrèrent au musée, on voyait bien ce que tout le monde peut voir, c'est-à-dire les êtres représentés en relief sur ces blocs d'albâtre ; mais les inscriptions restaient lettre morte. De là une grande curiosité, non satisfaite. De qui étaient ces objets ? A qui avaient-ils appartenu ? Qui donc avait habité le palais que l'on venait d'exhumer ? Chose singulière ; quand nous sommes obligés de représenter un Charlemagne ou un roi du moyen âge, il faut presque toujours lui créer un visage, une attitude. Les portraits réels manquent pour cette époque. Eh bien, ici il y avait une tête de roi, — peut-être un peu hiératique, — coiffée de la tiare ; le prince était accompagné de personnages dont le visage imberbe dénonçait un peu les attributions. Quel était ce roi ?

Un homme, à peu près étranger à la philologie sémitique, mais d'une merveilleuse pénétration d'esprit, et d'une intelligence étonnante du monde antique, fut le premier à lire le mot qui allait jeter tant de lumière sur les découvertes de M. Botta. M. de Longpérier, conservateur au Musée du Louvre, reconnut parfaitement le nom de Sargon sur les nouveaux monuments. Jusque-là on n'avait vu ce nom que dans un passage d'Isaïe, xx. Après la lecture de M. de Longpérier et les beaux déchiffrements de M. Oppert, le vieux roi d'Aschour, si inconnu, eut tout à coup une longue histoire.

Mais prenons l'un après l'autre les objets que nous possédons, en tirant à mesure ce qu'ils nous peuvent fournir. Je commence par les moins considérables qui ne sont pas les moins intéressants. D'abord, apparaissent quatre tablettes en métal, fort précieuses, non pas seulement par les faits qu'elles révèlent, mais par elles-mêmes et par les noms de métaux qu'elles nous livrent. Hélas! ce n'est pas quatre tablettes que nous devrions avoir, mais bien sept. Sept sont mention-

nées dans les inscriptions, et M. Place en a bien eu sept sous la main, nous le savons sans en pouvoir douter. Que sont devenues les trois qui manquent ?

Il y a d'abord une tablette en or, *houracou*. Nous la possédons. Une seconde en argent, *kaspou*. Nous l'avons également. Une troisième en bronze, *erou*. Elle est au musée. Voilà déjà trois tablettes identifiées. Il y en avait encore quatre dont une seule a été remise au musée. Examinée par l'illustre chimiste, M. Berthelot, celle-ci est en carbonate de magnésie, à l'état de cristallisation. Certainement elle n'est pas désignée par les signes *abnou-gis-sirgal*. En effet, nous avons là le signe de la pierre, qui nous montre que la tablette en question n'était pas en métal, mais en une certaine pierre; elle n'est pas désignée non plus par les caractères *abnou-ʒakour*, car là encore nous trouvons le signe de la pierre. — Il s'agit dans ces deux groupes du marbre et de l'albâtre.

Restent deux noms : *anakou* et *abar*. *Anakou* est probablement l'étain. Nous n'avons donc pour désigner la quatrième de nos tablettes, que les deux signes *abar* dont la valeur phonétique est du reste inconnue et auxquels nous attribuons une lecture provisoire.

Ainsi la tablette en or, celle en argent, la tablette en bronze, la tablette en *abar*, dont M. Berthelot vient de déterminer la nature : voilà ce qui nous est parvenu des sept tablettes trouvées par M. Place. Que nous apprennent-elles? Que le roi a élevé aux pieds de la colline Mousrou, une ville qu'il a nommée Dour-Sarroukénou, c'est-à-dire, la muraille ou la ville de Sargon. Tel est le nom de la cité antique bâtie par le roi d'Assyrie et que remplace le petit village actuel de Khorsabad. Le fondateur en a voulu faire le séjour éternel des cinq dieux, ses maîtres, Éa, Sin, Schamasch, Raman, Adar, et leur a posé là des statues. Lui-même ne s'est pas oublié, se bâtissant un palais d'ivoire, de palmiers, de cèdres, de cyprès, de genévriers, de pins, de pistachiers, dont il a orné les portes, d'une avant-cour ou d'un portique selon l'art d'un palais Hitthite.

« Sur des tablettes d'or, d'argent de bronze, d'étain, d'*abar*, de marbre, d'albâtre, j'ai écrit mon nom, puis je les ai déposées dans la fondation du palais. Si un prince de l'avenir renouvelle la cité ruinée, écrit ses tablettes et les ajoute aux miennes, qu'Aschour écoute sa prière! Mais qui changerait l'ouvrage de mes mains, qui disperserait mes images, qu'Aschour, le grand seigneur, l'extermine du pays! »

Je vous ai donné la traduction des tablettes d'argent, d'or et d'*abar*. La tablette de bronze contient un texte beaucoup plus long, mais qui ne fournit pas de plus nombreux renseignements

En effet, ce qui l'augmente, c'est l'étendue du protocole royal, où Sargon énumère, avec complaisance, tous ses titres, et d'une façon générale, ses exploits et les pays sur lesquels s'étend sa domination.

Maintenant, Messieurs, se présente le texte gravé entre les jambes des grands

taureaux, qu'on ne peut guère séparer de l'inscription des barils. Aussi les résumerai-je en même temps. On les peut diviser en deux parties.

La seconde, la plus considérable, celle à laquelle le roi a évidemment attaché le plus d'importance, ne fait qu'allonger la description architecturale contenue dans les tablettes, en ajoutant toutefois des détails nouveaux. Le roi dépeint sa ville de Dour-Sarroukénou où il ne s'est pas contenté d'élever des murs, mais qu'il a embellie de plantations. Les dimensions de son palais et quelques-unes de ses décorations sont marquées. Il y avait huit colosses de lions, rangés par paire; des colosses de taureaux; huit portes tournées vers les quatre vents et dont chacune portait le nom d'un dieu aimé et lui était consacrée. A l'est, les portes de Schamasch et de Raman; au nord, les portes de Bel et de la déesse parèdre Beltis; à l'ouest les portes de Anou et de la déesse Ischthar. Au sud les portes de Éa et de la Dame des dieux. Rien de plus précieux, du reste, pour la mythologie assyrienne que ce texte où les fonctions et pour ainsi dire l'être particulier de chaque Dieu et de chaque déesse sont soigneusement marqués. Par exemple à Éa qui signifie : la maison d'eau, il dédie une porte, parce que le dieu donne des sources, les sources où l'on s'abreuve. La Dame des dieux, parce qu'elle multiplie les naissances dans la cité, a aussi sa consécration, etc.

La première partie de l'inscription se rapporte aux campagnes du roi et aux peuples qu'il a mis sous son pouvoir. Il y avait une contrée vers laquelle se rendaient souvent les rois d'Aschour, c'était la Syrie, la Phénicie, la Palestine. Le terrible ouragan d'est, comme l'appelle Ezéchiel, venait secouer les villes du littoral de la Méditerranée, touchait sur son passage Jérusalem en attendant de la jeter par terre, renversait des murailles, abattait des cyprès dans le Liban. Quand on le sentait accourir, quelle angoisse !

« Maudit soit le jour où je suis né,

s'écrie le prophète Jérémie ;

Le jour où ma mère m'a enfanté
Qu'il ne soit pas béni!
Qu'il soit maudit l'homme qui annonça joyeux à mon père:
« Il t'est né un enfant mâle! »
Ah! si ma mère avait été mon tombeau!
Si ses entrailles m'avaient éternellement gardé!
Pourquoi suis-je sorti de son sein! »

Voilà ce que l'on criait à l'approche de ces armées assyriennes qui écrasaient tout, semblables à une pluie de grêle, ou bien emportaient des populations entières comme dans un tourbillon. Samarie fut prise sur sa colline par Sargon en 1821. « J'ai soumis, dit-il, Samarie, et le pays de Bith-Omri » (la maison d'Omri, Omri, roi d'Israël). Et ici le texte des taureaux est même plus précis que celui des rois, où le nom du vainqueur de Samarie n'est pas mentionné. Vingt-sept mille

Israélites prirent le chemin de la déportation. Le pays de Hamath (en Syrie), Sidon, Akko, Palai-Tyr, Aschdod, tombèrent aux mains des bandes assyriennes, qui promenèrent du reste le ravage dans toute la région.

Ouvre, ô Libanon, tes portes,

s'écrie à ce propos le prophète Zacharie,

Le feu va dévorer tes cèdres;
Fais la lamentation, ô cyprès,
De ce qu'il tombe le cèdre,
De ce que les magnifiques sont abattus.
Faites la lamentation, ô chênes de Baschan,
De ce qu'elle descend la forêt inaccessible.
Elle gémit la voix des bergers,
Parce que leur gloire gît à terre;
Elle rugit la voix des lionceaux
Parce qu'elle est à bas, la parure du Jourdain. (Zach., xi.)

Vers 718, le vent d'est souffla encore d'une effroyable façon. A Raphia, Sargon broya l'armée du Pharaon Sabacon, uni avec Hannon, roi de Ghazza.— Les petits princes de Syrie et de Palestine nouaient naturellement des alliances avec l'Égypte pour résister à l'oppression de Babel ou de Ninive. — La bataille de Raphia est marquée dans le texte des taureaux.

En même temps que l'Égypte et les villes de Syrie et de Palestine, les rois d'Assyrie devaient surveiller la région montagneuse d'où descendent le Tigre et l'Euphrate, c'est-à-dire ce qui forme l'Arménie actuelle. C'était autrefois le pays d'Ourarti. Là régnait, au temps de Sargon, un prince nommé Oursa, tributaire des rois d'Assyrie, mais qui essaya de s'affranchir de ce vasselage. Occupé par des révoltes éclatant de tous côtés, Sargon ne put songer à ramener immédiatement dans sa dépendance le roi d'Ourarti. Karkémisch et d'autres villes l'occupèrent ; mais une fois libre, il fondit, en 714, sur Oursa, le battit, le traqua dans les montagnes, et le mit dans la nécessité de se tuer de sa propre main.

Toutefois, Sargon ne pouvait presque s'assurer aucune conquête. Rien de fixe dans cet empire tourmenté, fait de villes diverses et ennemies. Après avoir subjugué le pays d'Ourarti, il dut se précipiter sur la Médie (713), puis sur la Cilicie, puis jeter à nouveau des bandes vers la Philistie et la Judée. Avec tout cela l'Ourarti lui échappait. La multitude de petits peuples, à tout moment soulevés, l'empêchait de tenir les grands pays dans son pouvoir.

D'un autre côté l'Élam, gouverné par Soutrouk-Nahounté, fils de Houmbanigas, lui était un obstacle d'autant plus grand qu'il s'unissait avec Babel. Soutrouk-Nahounté et Mardouk-abla-iddin (le Mérodach-Baladan, de la Bible) s'entendirent pour se lever en même temps contre le roi d'Aschour. Celui-ci envoya rapidement la moitié de son armée à la rencontre du roi d'Élam qu'il contraignit à se replier vers Suze, mais sans toutefois l'abattre et sans ruiner ses projets. Avec

l'autre moitié de ses forces, Sargon marcha lui-même contre le roi de Babel qu'il mit en pleine déroute. Entrer dans la grande ville, sise aux bords de l'Euphrate, se faire proclamer roi de Chaldée dans la vieille Dintir, là où étaient les quartiers si vénérés de E-Zida, et de E-Sagilla, ce fut une grande joie pour Sargon. Mais, plus tard, après la mort de son vainqueur, Mardouk-abla-iddin devait rentrer dans Babel, qui n'allait pas tarder du reste à l'emporter définitivement sur Ninive.

Toujours triomphant, mais sans jamais aboutir à un état durable, tel fut Sargon, fondateur de dynastie. Ces objets que vous voyez au Louvre, décorant la salle assyrienne, les monuments de ce palais dont il avait espéré faire, dit-il, une demeure éternelle, furent les témoins de sa mort tragique. Dans cet édifice même élevé avec tant de soin, il fut assassiné par la complicité peut-être de quelques-uns des serviteurs dont nous possédons les figures en relief. Luttes constantes, victoires répétées, mais inutiles, fin lamentable, n'est-ce pas, dans l'histoire, le sort de quelques autres fondateurs de dynastie ? Toutefois l'excuse de Sargon, c'est de ne s'être point créé lui-même tous ses embarras, mais de les avoir trouvés dans l'héritage des rois d'Assyrie.

Tels sont, en abrégé, Messieurs, les faits que nous offriront les monuments de Khorsabad.

E. LEDRAIN.





SOUVENIRS D'UN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS (1)

LE COMTE LÉON DE LABORDE



J'ai un si grand faible pour les agissants, que je leur passerais volontiers d'assez vilains travers. Certes, je confesse que M. de Laborde, avec ses airs provocants et inquiétants pour la saine hiérarchie de la direction des musées, avec ses partis-pris de contredire par ses votes et ses protestations les acquisitions et les jugements de ses confrères, a dû parfois agacer à bon droit les susceptibilités de ses directeurs. Dans la maison, il faisait, à lui seul, trop bande à part, et ses collègues eussent été des saints s'ils n'eussent ressenti l'envie instinctive et trop marquée de les primer, qui ressortait de tous ses gestes et de toutes ses attitudes. Qui sait? Cette attitude fâcheuse et presque pénible d'antagonisme perpétuel qu'il garda au Louvre, jusqu'à l'heure tardive où il passa à la direction des Archives Nationales, il est possible qu'elle ait tenu surtout à la condition gênante et

(1) Voir *L'Artiste* de 1883, 1884, 1885 et 1886 *passim*.

gênée qui lui avait été faite dès le premier jour de son entrée dans ce Louvre. On l'y avait appelé comme avec défiance, et cette défiance il sembla jusqu'à la fin prendre un taquin plaisir à la mériter. Il se sentait là d'ailleurs des ennemis enragés. On a pu le voir depuis par le *Livre noir* d'Hor. de Vielcastel. Aujourd'hui, à distance, la haine baveuse de cet odieux Vielcastel n'est pas faite pour lui nuire. Et pourtant quelle idée, quand on s'est fait un système de se montrer hautain, cassant, voire dédaigneux envers ses autres collègues, quelle idée d'aller choisir cette indigne espèce de Vielcastel pour confident de ses impressions sur les beautés de l'Angleterre ! Il n'était pas oreille en France dont M. de Laborde eût dû se plus garer, car il était trop clair qu'au Louvre Vielcastel était son ennemi né, puisque celui-ci ne pouvait y prendre d'importance ou se glisser dans une conservation, qu'au détriment de son collègue, en faisant valoir sa prétendue connaissance du moyen âge dont il avait étudié un peu légèrement et dessiné les costumes à l'usage des bals de cour, au temps de la Restauration; et puis, quel meilleur moyen d'échauffer son propre crédit auprès de Nieuwerkerke qu'en l'amusant et l'excitant aux dépens de celui qui trop souvent manœuvrait contre lui? Enfin, du côté des Tuileries, Laborde, quoique mieux attaché par là, rencontrait encore Vielcastel, et ne devait pas y lire, dans ses yeux vilainement bridés et peu francs, une malveillance moins narquoise. Aussi tout cet immonde venin du *Livre noir* ne semble-t-il vomi tout d'abord que pour salir le malheureux Laborde, mais, encore une fois, quand on a lu ce que l'affreux personnage a écrit là sur sa propre famille et sur ses plus hauts et ses plus confiants bienfaiteurs, le souvenir de M. de Laborde ne s'en trouve pas plus mal.

M. de Clarac était mort subitement le 20 janvier 1847, et le 11 février suivant, on lisait dans le *Constitutionnel :* « Notre feuilleton d'hier sur la place du conservateur des antiques du Louvre, nous a valu de connaître enfin le nom, tenu secret jusqu'à présent, du député choisi par la liste civile pour succéder à M. de Clarac : c'est M. le comte de Laborde, que ses travaux antérieurs auraient pu dispenser de tant de protection. M. de Laborde a publié un *Voyage dans l'Arabie-Petrée* (1), grand ouvrage avec gravures; un *commentaire archéologique sur le Pentateuque,* in-folio; une excellente *Histoire de l'imprimerie et de la gravure,* dont les trois premiers volumes seulement ont paru, et des *Lettres sur la Bibliothèque du Roi.* Quoiqu'il doive peut-être un peu sa place de conservateur des antiques à sa qualité de député conservateur, M. de Laborde n'en est pas moins un écrivain très érudit et un amateur tout à fait dévoué à l'art antique. Du reste, la liste civile ne lui a attribué que la section de l'art grec et romain et de l'art du moyen âge. L'art égyptien et oriental a été réservé pour une section spéciale et

(1) Qui devait être, sept ans après, en 1837, suivi d'un *Voyage en Asie Mineure et en Syrie.* Plus tard, en 1854, il reviendra encore une fois vers ses souvenirs d'Orient avec ses *Documents inédits ou peu connus sur l'Histoire et les Antiquités d'Athènes.*

indépendante de la première, comme au temps de l'illustre Champollion. La conservation des antiques se trouvera donc maintenant divisée en deux catégories distinctes. M. Adrien de Longpérier est nommé conservateur pour la partie égyptienne et pour toute la primitive Asie. Ici, le catalogue est à rédiger entièrement, et le jeune savant, qui avait succédé à Mionnet à la Bibliothèque nationale, est bien capable de nous faire un pendant au catalogue de M. de Clarac. Nous verrons quelle influence ces deux artistes distingués, M. de Laborde et M. de Longpérier, vont exercer sur leur collègue de la section de peinture et sur M. le directeur général du Musée. »

C'est bien ainsi, en effet, qu'entrèrent de front au Louvre Laborde et Longpérier, l'un gardant l'autre, ou plutôt se gardant de l'autre. Ils allèrent une année s'observant dans une paix relative ; M. de Laborde était fort de sa situation personnelle de député ministériel, — fort de ses beaux-frères, M. Delessert, le préfet de police, M. Bocher, notre préfet si populaire du Calvados, et M. Odier, l'habile peintre amateur de l'*Épisode de Moscou*, — fort du souvenir de son père très aimé du Roi, — fort aussi, il faut bien le dire, de son propre bagage, qui, bien qu'un peu bariolé dans ses tendances et ne montrant pas une spécialité bien suivie, n'était ni mince ni vulgaire pour un bagage de conservateur. On y sentait le curieux et l'actif, et l'appétit des recherches nouvelles ; c'était énorme à cette date, et les jeunes du Louvre en pouvaient beaucoup attendre. Éclata la Révolution de février 48, qui jeta bas du coup M. de Laborde, en l'écrasant sous les siens et sous son titre personnel de député agréable, et, vous n'en doutez pas, sous le croc-en-jambe de son dangereux collègue Longpérier, lequel s'était insinué sur l'heure, avec une adresse surprenante, dans les bras de Jeanron. Laborde eut beau faire mine un instant de se défendre, j'ai dit comment, le 25 février, il n'avait pas manqué de se montrer au Louvre en costume de garde national, si bien vu encore ces jours-là, et s'était porté dans les Tuileries, en compagnie de son ami Mérimée, au sauvetage de la Stratonice de M. Ingres. Rien n'y put, il lui fallut quitter provisoirement la place, qu'il ne devait reconquérir qu'un an après, le 10 mai 1849, et on peut dire qu'il n'y fut vraiment très solide qu'après le mariage de l'Impératrice.

Si M. de Nieuwerkerke n'eût pas été là avec son grand air et son puissant crédit, et ses dons si précieux de commandement et de bon ordre général, et de bon goût naturel, il est à croire que Laborde n'eût pas été un médiocre directeur des musées, puisque plus tard il se fit bien venir aux Archives. Il eût infusé au Louvre son ardeur d'études variées. Peut-être eût-il trop tourné son administration en écriture. C'était le danger pour lui qui aimait fort la plume et en avait tiré nombre d'œuvres utiles. Mais il y a là un point de tact, et un administrateur peut souvent servir bien sa maison avec moins d'encre aux doigts. Cela me rappelle un mot d'Henriet, le secrétaire de M. de Nieuwerkerke. Le jour où l'Empe-

reur était venu au Salon faire cette singulière visite aux tableaux des refusés, Henriet, pendant que l'Empereur feuilletait si familièrement les cadres de ces pauvres refusés, avait remarqué une tache d'encre sur la manchette de Sa Majesté : Ah! disait Henriet avec amertume, ce n'est pas sur les manchettes du surintendant que l'on verra une tache d'encre! — C'est vrai; on eût pu remarquer aux doigts de M. de Nieuwerkerke, parfois de la terre glaise ou de la cire, rarement des taches d'encre; le surintendant n'en fut pas moins un excellent directeur des musées. Il savait à sa manière faire travailler les autres au profit des collections nationales. Il est certain que Laborde nous eût fort émoustillés, ne fut-ce que par son exemple et par son incessante curiosité, curiosité un peu volage et qui a tout effleuré, appuyant cependant assez sur chaque point de ses recherches pour y laisser une empreinte personnelle et prime-sautière et y suffisamment marquer son nom pour l'avenir, abandonnant aux autres la fouille plus profonde.

Fut-ce tant mieux, fut-ce tant pis pour la solidité future de la renommée de M. de Laborde, que cet éparpillement, ces variations perpétuelles dans ses études? Ne demandons à chacun que ce qu'il peut donner selon sa nature; c'est dejà beaucoup qu'il donne. Que voulez-vous? De Laborde était né comme cela; et cette efflorescence bariolée et après tout très distinguée, il la tenait de sa famille. Jamais famille n'a prolongé, de génération en génération, un goût plus élégant ni plus constant pour les arts, depuis le marquis de Laborde, le fermier général, le banquier de la Cour, le mélomane si connu des bibliophiles par le somptueux recueil de chansons qu'il avait fait graver, l'ami de Greuze qui, dans le *Retour du Chasseur*, autrement dit la *Mère bien-aimée*, peignait pour l'amateur généreux le tableau portrait de toute sa joyeuse et belle couvée; l'homme de confiance qui fut chargé de conduire en Angleterre pour y être vendue la collection célèbre des tableaux du duc d'Orléans, et qui ne tarda pas à être guillotiné en 1794, — jusqu'à ce comte Alexandre de Laborde que j'avais rencontré à Florence chez Mlle de Fauveau et dont les grands titres littéraires sont : le *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* et les *Monuments de la France classés chronologiquement*, esprit léger et charmant jusqu'à ses dernières années, d'une érudition étendue, lui aussi, et un peu dispersée comme celle de son fils, et, lui aussi, partagé entre le goût des arts, des voyages et des lettres, et le laisser aller un peu sceptique de l'homme du monde dans une politique sans aigreur; il avait précédé son fils à la Chambre des députés, dont il fut l'un des questeurs, et à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Il appartint même en 1832 à l'Académie des Sciences morales.

Ses dévouements et ses attaches l'avaient, dès la Restauration, voué lui et les siens, au plus pur orléanisme. N'avait-il pas été aide de camp du roi Louis-Philippe, après avoir passé un instant, en 1830, par la Préfecture de la Seine?

le plus aimable personnage du régime des trois Journées. Que dire de ses trois filles, plus intelligentes, plus séduisantes, plus artistes, plus gracieuses l'une que l'autre, et qui, élèves d'Ary Scheffer, quand elles semblaient, par l'espèce allanguie de leur beauté, être ses modèles naturels, avaient appris de lui, avec un talent égal, la pratique de l'aquarelle, — dont par sa mère Mme Delessert, hérita Mme de Nadaillac, on sait avec quel rare instinct des colorations harmonieuses. Mme Bocher, durant qu'elle était la préfète adorée du Calvados, groupait autour d'elle tout ce qui, dans cette ville lettrée de Caen, faisait œuvre de poésie, d'histoire littéraire ou d'archéologie, et je me souviens de l'enthousiasme de mon pauvre poète infirme Alph. Leflaguais et de notre ami Trebutien pour les dons brillants d'artiste de cette patronne charmante. Son fils Emmanuel Bocher n'a-t-il pas gardé la tradition maternelle d'habile aquarelliste, et ne lui devons-nous pas les travaux de catalographie les mieux renseignés, les plus délicats et les plus intéressants sur les maitres du XVIIIe siècle et aussi sur Gavarni ?

Notre Léon de Laborde avait de commun avec ses sœurs, d'abord sa chevelure blond cendré dont il semble qu'il tirât coquetterie, à voir le soin qu'il en prenait; il en avait aussi l'élégance facile qui se reconnaissait rien qu'à son écriture de forme distinguée et d'allure jamais hésitante. Je parle de son écriture comme je pourrais parler du goût courant de son dessin à la plume, à cause de la déclaration qu'il a faite plus tard et qui est restée et restera dans la mémoire de son siècle, à savoir que dessin et écriture étaient, à son sens, même principe : tout homme devait savoir dessiner comme il devait savoir écrire. Il n'est pas un système de reproduction des choses d'art ou des apparences naturelles qui n'intéressât sa curiosité, et il se passionna dès l'origine pour la photographie. Son neveu Édouard Delessert, et Benjamin Delessert, cousin d'Édouard, ne furent-ils pas avec lui des premiers élèves de Legray, — le plus adroit praticien de ces premiers temps ? Je me souviens d'avoir vu Benjamin Delessert manipulant des clichés, dans l'atelier de Legray, au boulevard Clichy, en 1852, un jour que nous allâmes y poser un groupe d'amis, Jules Buisson, Gust. Le Vavasseur, Anat. du Boulet et moi. Ce pauvre diable de Legray que j'avais employé au Salon de 1852, pour y reproduire les principaux panneaux de l'exposition, je devais le retrouver, 17 ans plus tard, au Caire, grand dignitaire des arts dans le pays des Pharaons, je veux dire professeur de dessin et de peinture à l'École polytechnique du Vice-Roi, — et toujours photographe. Il habitait proche de l'Esbekieh une belle vieille maison arabe, et avait été amené là, à travers les plus étranges vicissitudes, par sa foi aveugle en Alexandre Dumas. Quand viendra, — et il ne saurait tarder à venir, — le Vasari des photographes, il aura sur les navigations de Legray et sa navrante station à Malte, à la manière d'Ariadne, des pages bien comiques.

Alors que je connus M. de Laborde, nous étions aussi proches voisins que

possible, n'étant séparés que par le palais de l'Institut. Je demeurais au dernier numéro du quai Conti, lui au premier numéro du quai Malaquais, dans ce bon vieil hôtel aux appartements élevés que protège contre les vents, en le masquant un peu, le gros pavillon ouest du Palais. Et comme tout ce qui le touchait était pour lui matière à dire son mot, et son mot d'importance, il n'avait pu résister, coudoyant de si près l'Institut, à imaginer tout un projet de restauration du Palais ; il s'était fait aider de M. Magne, pour la mise au net des plans ; et sous son nom, auquel il avait adjoint galamment celui de ce collaborateur, il exposa au Salon de 1842, le projet aussi complet que possible avec tous ses châssis de détails. (Voyez encore en cette même année 42, sa brochure publiée chez J. Renouard : « Projets pour l'amélioration et l'embellissement du Xe arrondissement, quartier de la Monnaie. »)

Donc, un jour, très aimablement, mon voisin voulut bien me proposer d'essayer mon portrait en photographie. Il en résulta une épreuve qui ne satisfit que médiocrement l'auteur. Il n'avait pas prévu la décomposition par la lumière de la couleur rousse de la barbe; il se trouvait que barbe et cheveux paraissaient également noirs; et cela, joint à la physionomie un peu sombre à ce moment et tendue du modèle, me donnait un faux air d'Eug. Pelletan. Il réussit beaucoup mieux un autre portrait qu'il tenta à la suite du mien ; c'était celui du vieux M. Odier, le beau-père de sa sœur ; la tête était poudrée à blanc, et le procédé, alors encore incomplet, de son instrument s'en accommodait mieux. En quittant la petite terrasse sur laquelle M. de Laborde opérait ses essais, nous traversâmes la vaste salle, où se voyait la fameuse tête de femme de Phidias, rapportée du Parthénon d'Athènes, et aussi la riche bibliothèque aux riches reliures uniformes de maroquin rouge, très abondante en catalogues, et le gracieux portrait de famille, nouvellement peint par Muller, exposé avec grand succès au dernier Salon, et représentant les enfants de M. de Laborde courant et jouant dans un parc. On aura pu y admirer plus tard le délicieux dessin aquarellé de M. Ingres pour son tableau de Jupiter et Thetis, orgueil du musée d'Aix, dessin rencontré par M. de Laborde chez un tapissier. Encore une fois, je le répète, tout était art aimable et distingué dans cette maison, dans cette famille. — Point d'encombrement d'ailleurs ni de médiocre bric-à-brac, bien qu'au Louvre, devant les œuvres soumises à l'examen des conservateurs, le discernement de celui-ci ne passât point pour impeccable, mais là ne pouvait-il pas être parfois dévoyé par l'esprit de contradiction ? Quand M. de Laborde s'éprenait d'une question et y courait sa bordée, il lui arrivait bien d'ajouter chez lui une jolie pièce à l'appui de cette visée nouvelle ; et c'est ainsi que je fus mis par lui en rapport avec Otto Mundler. C'était au moment de cette tant curieuse vente de la collection de portraits historiques du général Despinoy. De Laborde s'occupait alors de la *Renaissance des arts à la Cour de France,* et des

artistes qui avaient flori autour des Valois. Il me chargea de signaler à Mundler, qui suivait la vente, un charmant petit portrait de femme sur ce fond bleuâtre qu'il attribuait, et qu'on a attribué depuis, d'après lui, à Corneille de Lyon. Je m'assis à la table des enchères près de Mundler qui poussa et acquit le délicat petit panneau pour L. de Laborde. J'achetai pour ma part mon tableau d'Henri IV, prenant son repas, entouré de sa famille et de ses officiers servants, au milieu d'une forêt, et qui était attribué à Bunel ; — et aussi un portrait d'homme signé Stella, — et encore la toile intéressante signalée et mise en rimes par d'Argenville et où se voient groupés par le pinceau de Bon Boullongne les trois portraits du peintre et de ses amis le musicien Campra et le poète Danchet ; l'excellent Fromental Halevy m'enviait plus tard, cette portraiture de son ancêtre à l'Opéra. Et je me souviens combien j'étais désolé que notre musée ne fût pas en mesure d'acquérir à cette vente unique, soit pour le Louvre, soit plutôt pour Versailles, quantité de tableaux ou de figures historiques que l'on ne pouvait espérer de revoir à telle foison ni à si modestes enchères, — depuis ce tableau de N.-D. du Puy d'Amiens où se reconnaissait Henri IV, peinture un peu secondaire attribuée à Porbus, et que je m'étais empressé de signaler au musée d'Amiens (nous l'avons depuis lors revue dans la galerie de Maurice Cottier), jusqu'à l'amusante et coquette allégorie de notre Claude Deruet en l'honneur d'une princesse de Lorraine.

Ce brave Mundler, on ne s'en souvient plus assez chez nous ; j'espère qu'en Angleterre, où il fut si utile à sir Charles Eastlake, et à la National Gallery, on l'aura moins oublié. Ce sont, il faut bien le dire, des personnages très particuliers et très intéressants que ces, — comment les désigner ? ce ne sont ni des marchands, ni des experts, — que ces négociateurs d'acquisitions de tableaux et d'œuvres d'art, accrédités par eux-mêmes, par leur goût raffiné et leur expérience délicate, et je ne sais quoi de diplomatique, auprès des riches amateurs et des grandes collections publiques, tels que ce Mundler et aussi les trois Belges Arthur Stevens, Van Cuyk et Gauchez, sans parler des Italiens que chacun sait à Milan, à Florence et à Venise, pourvoyeurs d'œuvres précieuses pour les galeries Européennes. Ce sont de très vrais savants en leur genre, et très délurés, et auxquels ceux qui font métier d'écrire sur les arts n'en imposent guère, car ils sont autrement pénétrants que ceux-ci sur les procédés, la matière et les manières des maîtres. Mundler avait sur les habiles qui l'ont suivi un désavantage qui tenait à son pays autant qu'à sa nature ; il était trop allemand, et s'était trop imprégné des manies minutieuses et nuageuses de l'érudition germanique ; à ses débuts, c'était un rêveur et rêveur il resta toujours quelque peu. Quand je le connus, il avait trop lu, et n'avait pas encore assez vu ; ou du moins l'œil était encore bien incertain, mais cet œil se forma plus tard, et le savant Waagen eût pu reconnaître dans Otto Mundler le meilleur de ses élèves. Toutefois,

comme homme, l'élève, par l'estime qu'il méritait, valait autrement mieux que le maître, que ce Prussien gourmand et lippu, qui là-bas en Angleterre passait pour faire un peu commerce des plus belles attributions moyennant un bon gîte et un bon dîner. Mundler s'était destiné, je crois, dans sa jeunesse à être pasteur; il était venu d'Allemagne en France pour être précepteur dans une famille opulente de la Gironde. Il était fort instruit dans les lettres anciennes et modernes et il n'en perdit jamais le goût. Il adorait Toppfer et voulut me donner un de ses albums en échange d'un de mes *Contes normands*. La curiosité de l'art s'était de bonne heure emparée de lui, et peu après 1848, son coup d'essai fut un vrai service rendu au Louvre : il publia une analyse critique du catalogue des tableaux italiens que venait de publier Villot; il y relevait mainte petite ou grosse erreur avec une sûreté et une précision d'érudition qui étaient alors très nouvelles dans ce pays-ci et qui émurent fort l'attention du groupe encore bien clairsemé de curieux spéciaux. Ses preuves d'éplucheur de bévues étant ainsi faites et ayant passé la mer et le Rhin, il lui restait à grossir sa compétence comme appréciateur des peintures des époques supérieures. Sa grande expérience des tableaux lui vint des nombreux voyages qu'il fit au service de la National Gallery. Sir Charles Eastlake avait deviné en lui le précieux instrument de piste, le limier bien au courant des bons gîtes aux quatre coins de l'Europe, chargé de lever le gibier au profit de l'Angleterre. M. Eastlake se faisait donc accompagner par lui dans toutes ses battues d'Italie et d'Allemagne. C'était sa fonction et elle était comme officielle. Mais à la suite d'une acquisition que désapprouva le Parlement, la Chambre des Communes supprima les appointements de Mundler. Dès lors il s'établit à Paris rue de Laval, et y fit le commerce des tableaux, où il gagna honnêtement une modeste aisance. Et c'est là que jusqu'à sa fin, qui fut en vérité trop prématurée, nous l'avons tous revu, au milieu de ses vieux cadres, de ses anciens dessins, de ses notes et de ses catalogues, ce brave Mundler, avec son poil roux grisonnant et ses lunettes et son accent tudesque, point joli, mais d'une autre laideur que celle de Waagen, toujours vif et alerte, toujours passionné aux choses curieuses, toujours fureteur habile, toujours bienvenu des collectionneurs pour son amabilité gaie, complaisante et sans bassesse, toujours ingénieux et subtil dans ses observations sur les maîtres, et, comme je l'ai dit, toujours un peu rêveur.

(A suivre) PH. DE CHENNEVIÈRES.





LE ROMAN RUSSE

EN FRANCE (1)



IDEROT prétend plaisamment qu'il n'est pas nécessaire d'entendre une langue pour la traduire, puisqu'on ne traduit que pour des gens qui ne l'entendent point. Il semble que les traducteurs français d'ouvrages russes aient pris cette boutade à la lettre et s'en soient fait longtemps une règle de conduite. De sorte, qu'en dehors de quelques pages de Pouchkine et de Gogol, nous n'avions, jusqu'à ces derniers temps, dans notre langue, aucune traduction qui put nous donner la physionomie exacte des œuvres littéraires russes. Je ne parle pas de Tourguenef. Tourguenef le savait bien. Aussi n'a-t-il voulu laisser à aucune main étrangère le soin de traduire ses ouvrages. Il comprenait trop quelle besogne délicate c'était là, et combien peu d'écrivains auraient pu la rem-

(1) Le vicomte EUGÈNE MELCHIOR DE VOGÜÉ. *Le roman russe.* (Paris, librairie Plon, 1886, in-8° de LV-351 pp.) — ERNEST DUPUY. *Les grands maîtres de la littérature russe au XIXe siècle. Les prosateurs : Gogol, Tourguenef, comte L. Tolstoï.* (Paris, librairie Oudin, 1886, in-12 de 363 pp.)

plir convenablement. C'est à ce souci si légitime qu'il doit d'être apprécié chez nous à sa juste valeur, tandis qu'un grand nombre de romanciers russes contemporains, goûtés autant que lui par leurs compatriotes, sont à peine connus en France, pour n'avoir pas eu la bonne fortune de trouver des traducteurs dignes d'eux. Qu'importent les qualités brillantes, si elles doivent demeurer pour nous lettres mortes ?

Le livre de M. Eugène Melchior de Vogüé a donc été une révélation. Il donnait, dans son ensemble, le développement d'une évolution, qu'on ne connaissait qu'imparfaitement et par fragments. Et cela dans un style vivant et imagé, avec une chaleur de conviction communicative, et beaucoup d'exactitude, sinon de justesse, dans les idées. M. de Vogüé est un esprit original, qui voit les choses sous un jour particulier, et qui les rend telles qu'il les voit. Je n'oserais dire que ce soit toujours la bonne manière. Il n'en a pas moins contribué, pour une large part, au mouvement de faveur marquée qui accueille maintenant chez nous les productions littéraires de l'Europe orientale, et on doit lui en savoir gré. Sans doute, ce mouvement, comme toutes les réactions, menace de tomber dans l'excès contraire. M. de Vogüé lui-même l'avait prévu et en prend bravement son parti. A la disette succédera la pléthore et voilà qu'on nous promet déjà de publier, successivement et à brève échéance, les trente ou quarante romans de Dostoïevsky.

Comme on le voit, ce n'est plus le temps où le comte Tolstoï avait peine à s'acclimater en France ; ce qu'on en traduisait s'écoulait difficilement et restait pour compte aux libraires trop audacieux. Aujourd'hui, on ne nous fait grâce d'aucune des ébauches sorties de sa plume ; on en reproduit les impressions les plus imparfaites et les travaux à peine esquissés.

Le flot monte de toutes parts. Il ne s'en faudrait point plaindre, s'il ne faisait, dans son cours, passer les frontières qu'aux ouvrages vraiment dignes de les traverser. Mais, quel mélange ! Essayons pourtant de nous y reconnaître, avant que la marée ait tout submergé, et de peur qu'elle ne se retire brusquement. Qui peut dire ce qu'il adviendra de la mode ? On sait le mot d'un célèbre médecin sur un remède en vogue : « Usez-en vite, tant qu'il guérit ! » Parlons-en donc, tant qu'il en est temps encore.

Aussi bien nous ne saurions trouver de guide plus obligeant et mieux informé que M. de Vogüé. C'est lui que nous suivrons dans cette exploration. Quand il en sera besoin, nous aurons recours à M. Ernest Dupuy, moins complet, mais plus pénétrant ; l'un expliquera l'autre, à l'occasion. De la sorte, nous sommes assurés de faire une excursion à la fois agréable et utile, conduits par des hommes de bonne compagnie, sur un terrain qu'ils connaissent pour l'avoir beaucoup pratiqué et où il y a plaisir à marcher derrière eux.

I

Comme les pays de l'Europe occidentale, la Russie souffrit de ce qu'on a appelé le mal du siècle, à cette différence près toutefois qu'elle s'inocula elle-même la rougeole romantique (1). Venu de l'Allemagne, dont l'influence, après 1812, avait remplacé l'influence française, prépondérante au siècle précédent, le malaise, d'abord bénin, fut aggravé par l'oisiveté d'une aristocratie inoccupée. Byron alors fut le modèle incontesté, et, — les prodigieuses facultés de la race aidant, — son imitation devint le signal d'un ardent mouvement littéraire.

Ce n'est pas à dire assurément que le talent fut banni des productions de cette période. Cette époque fut, au contraire, le réveil de la poésie nationale, et Pouchkine sut mettre dans ses œuvres tant de qualités personnelles, qu'il demeure encore maintenant le chef glorieux de l'école poétique russe. L'influence byronienne n'en est pas moins éclatante, et si Eugène Oniéguine, par exemple, passe à bon droit pour le type russe du désenchantement railleur et prématuré, c'est aussi le frère cadet de Manfred ou de Childe-Harold.

Les premières années du siècle furent vraiment l'âge d'or de la poésie russe. Aux souffles de l'étranger elle renaissait et le génie de Pouchkine était assez puissant pour lui donner une physionomie propre. Alors le roman apparait seulement comme la forme que les écrivains prennent parfois pour revêtir leur pensée. Et lorsqu'ils adoptaient cette forme, leurs œuvres n'en étaient pas moins de véritables poèmes en prose. Extrêmes en tout, dans le bien comme dans le mal, leurs héros représentaient des exceptions dans le monde moral comme dans le monde physique. Il leur manquait ce terre à terre dans les passions qui est l'ordinaire apanage de la nature humaine; on n'y rencontrait pas ce mélange de vice et de vertu, de bons et de mauvais instincts, qui a toujours fait le tréfond de la conscience. C'étaient des personnalités brillantes, mais fausses, parce que les romanciers qui les avaient imaginées prenaient, en les créant, une voie contraire à celle qu'ils auraient dû suivre. Ils animaient leurs propres conceptions, au lieu d'observer ce que l'existence quotidienne leur offrait à chaque instant sous les yeux. De là des généralisations vagues, des êtres hors de proportions, auxquels il manque ce je ne sais quoi de particulier et de modéré qui caractérise la vie.

(1) A ceux de nos lecteurs qui voudraient suivre l'entier développement littéraire de la Russie nous signalerons la récente *Histoire de la littérature russe depuis les origines jusqu'à nos jours*, par M. Léon Sichler (1886, in-12; Dupret, éditeur), et aussi l'*Histoire de la littérature contemporaine en Russie*, par M. C. Courrière (1875, in-12; Charpentier, éditeur), intéressante pour la période actuelle.

A des personnages de cette allure il ne pouvait advenir que des aventures peu communes, en des temps de courage et dans des pays qui prêtaient au romanesque par leurs paysages ou par leur éloignement. Ne fallait-il pas que le cadre fût en harmonie avec le tableau ? Le Caucase, qui fut l'Algérie des armées russes, eut, sur les littérateurs, la même influence que les Alpes sur les écrivains français et allemands de l'école de Jean-Jacques Rousseau, ou les lacs écossais sur les poètes *lakist*. C'est au Caucase, dans ce décor grandiose qui inspirait sa verve poétique et qu'il affectionnait entre tous, que Pouchkine place de préférence l'action de ses quelques nouvelles. La plus connue en France (1), *la Fille du Capitaine,* a pour scène un fort minuscule de cette contrée. L'intrigue en est dramatique, mouvementée, mais la recherche du détail vrai se rapproche parfois du réalisme contemporain. Qu'on lise par exemple la description du vieux commandant Ivan Mironof, en robe de chambre et faisant manœuvrer des invalides, ou bien celle des occupations de son lieutenant, qui obéit plutôt à la femme qu'au mari et qui passe son temps à faire cuire des champignons.

Il est fait un pas de plus, en ce sens, avec Lermontof. Poète de talent comme Pouchkine, dont il était le plus brillant disciple, Lermontof mena une existence qui offrit bien des points de ressemblance avec celle de son glorieux devancier, et dut, comme lui, aller plusieurs fois au Caucase, où il séjourna : il en devint, pour ainsi dire, le poète attitré. La plupart de ses poèmes s'y déroulent et là aussi se passent les récits qu'il a réunis sous le titre de *Un héros de notre temps* (2). Comme le titre l'indique et à la différence de Pouchkine, l'auteur n'avait pas mis l'action de ces récits en des temps éloignés, à l'époque trop aventureuse de la révolte de Pougatchef. Ce sont les défauts de son temps qu'il avait essayé de peindre, et son héros Petchorine, viveur égoïste et sceptique, était le descendant du Tchatsky de Griboïédof et de l'Oniéguine de Pouchkine. C'était le représentant de cette génération qui languissait de désenchantement et que le doute desséchait. Byronien par goût et par mode, Petchorine était un type vivant et fréquent alors. Il ne nous offre plus, maintenant que le mal est depuis longtemps sans danger, qu'un intérêt moindre et tout à fait rétrospectif. Trop occupé de ses gémissements, il nous lasserait davantage, si, au milieu de ses plaintes, il n'était souvent sensible aux beautés naturelles qui l'entourent et s'il ne les décrivait parfois avec un charme pénétrant.

Cette peinture des mœurs contemporaines était donc un progrès réel. C'est à Gogol que revient la gloire d'avoir révélé à la Russie son propre génie et montré la marche à suivre aux romanciers à venir. Gogol comprit le premier que ce qu'il y avait de plus remarquable en Russie, ce n'était pas telle ou telle partie, plus ou

(1) Elle a été traduite en français dès 1853, par M. Viardot, in-12 (Hachette, éditeur).
(2) Traduits une première fois en 1856 par M. Xavier Marmier, ces récits viennent de l'être tout dernièrement par M. de Villemarie (1885, in-12; Librairie parisienne).

moins pittoresque ou plus ou moins éloignée de l'empire, c'était l'immensité même de ce colosse, sa vie intime, les habitudes de la population et des gouvernants. Telle est la pensée qui engendra *les Ames mortes*, mais il n'y arriva pas sans quelques hésitations.

Né en 1810 à Sorotchintsi, bourg du gouvernement de Poltava, Nicolas Gogol était le fils d'un petit propriétaire, qui lui fit donner une instruction aussi soignée qu'il le pouvait au collège de Niéjine. Mais l'enfant, assez indiscipliné par nature, ne profitait pas, comme on l'aurait souhaité, de l'enseignement de ses maîtres. Indolent et paresseux, il négligeait les travaux de l'écolier pour passer son temps en d'interminables lectures, dont il sut tirer plus tard un parti inespéré. A la maison, au contraire, ses journées s'écoulaient à écouter son grand-père, vieux Cosaque Zaporogue, qui avait été employé à la chancellerie des Cosaques. Le vieillard avait pris part aux anciennes expéditions qu'il aimait à raconter, il savait la légende et l'histoire des héros Zaporogues, qu'il se plaisait à évoquer. Il y ajoutait aussi des récits fantastiques, diaboliques, redits d'une voix pleine de mystère, et qui faisaient la plus grande impression sur l'imagination de son petit-fils.

Ce sont ces traditions populaires, ces souvenirs du vieux Zaporogue qui firent le fonds du premier volume de Nicolas Gogol. Mais au-dessus de cette inspiration fantastique, dominait l'influence de Pouchkine, qui avait accueilli le jeune homme avec intérêt et qui laissait son empreinte sur ceux qui l'approchaient. Publiées d'abord sous le voile d'un pseudonyme, *les Soirées à la ferme* se divisent en deux parties, qui virent le jour successivement et qui l'une et l'autre, en guise de sous-titre, portent un nom de ville : Dikanka et Mirgorod. Ces nouvelles, les premières surtout, ont toutes un caractère fantastique : les sorcières, les ondines, les gnomes et les *roussalkas*, tout l'attirail de la diablerie, y tiennent une place trop considérable, aujourd'hui que l'esprit malin n'effraie plus personne. Ce qui nous charme et nous transporte, c'est la fraîcheur et la vivacité des impressions de Gogol, la vigueur de son style, le coloris de ses descriptions, la vision d'une Ukraine agrandie, poétisée, parce qu'il l'aimait d'une passion profonde et qu'il la chérissait jusque dans sa vie et dans ses habitudes. De tous ces récits se dégage un charme pénétrant parce qu'il est vrai, la sympathie irrésistible des émotions senties et rendues.

Ce charme des impressions à la fois vraies et poétiques s'affirma encore et augmenta dans la seconde partie des *Soirées à la ferme*. Là se trouvait l'épopée de *Tarass Boulba*, que l'auteur reprit ensuite pour la développer, sans en altérer toutefois les lignes principales, pour en faire, en un mot, le poème épique en prose de la vie cosaque d'autrefois. Par instants l'intrigue est maladroite, commune, la composition lourde, certaines parties se ressentent d'une imitation étrangère et de mauvais aloi. Mais à côté de cela, quels nombreux morceaux d'une su-

perbe envolée ! La touche est large, souple, la forme en même temps savante et entraînante. Il y a longtemps que *Tarass Boulba* a été traduit en français (1) avec une fidélité assez grande pour que le lecteur puisse entrevoir dans leurs grands traits les mérites de l'œuvre. Ce que rien ne pourra jamais rendre c'est la magie d'un style que la passion colore de tous ses reflets. Le souffle de l'existence errante et libre circule partout à travers ces pages, et il semble que l'âpre vent des steppes vient encore frapper les visages, tant la vie est intense et l'impression profonde. A chaque pas se dresse la vision d'une région transfigurée, qui attire et qui fascine. Dans ces morceaux Gogol est vraiment superbe et nul langage, autre que celui de l'écrivain, n'en pourra jamais reproduire la grandeur agreste et la sauvage majesté.

Ce récit fut donc une révélation pour la Russie ; il lui montrait la Petite Russie, l'Ukraine, dans sa rude beauté, sous un jour qui lui convenait merveilleusement, éclairé par la puissante manière de l'auteur. Tout le monde fut charmé, sauf Gogol. Chez lui, au contraire, l'enthousiasme des années de jeunesse s'en allait lentement ; il faisait place à un scepticisme chagrin, morose, rapetissant tout, jusqu'au succès, et qui sera désormais la marque même de son tempérament. Ce qui l'attire maintenant ce ne sont plus les spectacles grandioses : il se complaît dans les ridicules humains, presque dans les bassesses et dans les vilenies. Ses œuvres se ressentent de ce revirement. Ce sont d'abord quelques nouvelles, *le Manteau* et *les Mémoires d'un fou,* qui indiquent l'envahissement de cette tendance à l'hypocondrie. Puis le *Revizor* vient encore en marquer les progrès.

La comédie du *Revizor* (l'inspecteur général) est depuis longtemps traduite dans notre langue par Mérimée. On a même essayé de la transporter sur la scène française, mais cela sans grand succès, beaucoup à cause du maladroit arrangement de l'œuvre et aussi à cause des circonstances extérieures. L'aventure en fut assez piquante. La guerre de Russie avait mis *les Cosaques* à la mode, comme on disait alors. Le théâtre de la Porte-Saint-Martin crut pouvoir porter à la scène, sous le titre *Les Russes peints par eux-mêmes,* cette mauvaise adaptation, dont les auteurs me sont demeurés inconnus. Ce fut un complet insuccès ; elle n'eut que deux représentations (15 et 16 avril 1856). Huit jours après, Jules Janin en rendait compte en des termes qui feront bondir les admirateurs d'aujourd'hui. « Ils ont fait mieux que cela l'autre jour au théâtre de la Porte-Saint-Martin, où l'on jouait une comédie entièrement russe, écrite par un russe nommé Nicolas Gogol, qui a eu chez nous le grand malheur d'être traduit par des gens qui valaient mieux que lui. Ce Nicolas Gogol, dans une comédie intitulée l'*Inspecteur en tournée,* a couvert de honte et d'immon-

(1) Également par M. Viardot en 1850 (in-12 ; Hachette, éditeur).

dices les divers employés du gouvernement de son pays ; ils les a accusés de mensonge, de rapine et de vol, avec des détails qui flétriraient l'administration des Patagons et des Chinois. Bref..., il faut vraiment que S. M. l'Empereur de toutes les Russies ait en grand mépris des gens qu'il emploie pour autoriser la représentation publique de cette déshonorante et humiliante comédie ! On a donc essayé de cette comédie à la Porte-Saint-Martin, et le traducteur de Nicolas Gogol comptait fort que le public s'amuserait à ces injures si loin de nous... Le public, quand il a vu de quoi il s'agissait, a pris sa canne et son chapeau, et sans demander son reste, et sans un coup de sifflet, et sans témoigner ni haine ni mépris, ni blâme ni admiration, ni rien, il est allé se promener sur le boulevard, laissant une salle parfaitement vide, et des comédiens décontenancés ! J'ai bien vu des comédies, c'est la première fois que j'assiste à un pareil accident. » Est-il bien sûr, malgré cette affirmation, que Janin donne *de visu* l'aspect de la salle ?

C'est en effet la satire du fonctionnarisme en Russie, mais la satire âpre, amère, grossie, presque la caricature. Gogol a entassé à plaisir tous les grotesques, toutes les mesquineries, tous les vices, qu'il a rencontrés. Chaque personnage en est amplement pourvu. En lisant la traduction de Mérimée, qui donne la physionomie fidèle de l'œuvre russe, le lecteur français s'étonnera sans doute, comme Janin, qu'une aussi libre raillerie ait pu se produire impunément sur un théâtre rigoureusement asservi. C'est un caprice du tsar Nicolas qui en permit la représentation. L'autocratie a parfois de semblables fantaisies qui tournent souvent à son désavantage. Il n'en fut pas ainsi de la comédie de Gogol. Les fonctionnaires crièrent bien fort de se voir malmenés de la sorte, mais le peuple rit autant du mécontentement de ceux qui se plaignaient ; c'était sa revanche et il s'en donnait à cœur joie. Nous autres, qu'aucun intérêt ne mêla jamais au débat, nous trouvons le tableau de ces mœurs administratives trop poussé au noir, car Gogol, au milieu de ce ramassis de gredins, dont la cupidité et l'hypocrisie sont les vices habituels, n'a pas pris le soin de placer de personnage attrayant ou simplement honnête. Les défauts comme les qualités de la pièce nous apparaissent distinctement. Nous voyons que cette succession de scènes, cette galerie de filous n'est ni une comédie de sentiments, ni une comédie de caractères, que la verve est comique sans doute, mais d'un comique épais et à peine dégrossi, enfin cette intensité de raillerie nous fatigue et nous afflige, parce qu'elle se prolonge outre mesure, avec une désespérante amertume.

Cette tendance à l'outrance, à la caricature est encore exagérée dans les *Ames mortes* (1). L'optique théâtrale pouvait, dans une certaine mesure, justifier les

(1) Une première fois traduites en français par Moreau, en 1858, *les Ames mortes* le furent de nouveau l'année suivante par Charrière, dont l'insuffisante traduction a été réimprimée en 1885 (2 vol. in-12; Hachette, éditeur).

portraits chargés ; le procédé devient plus sensible dans le roman, qui doit se rapprocher davantage de la vie de chaque jour. Tout le monde sait maintenant que le roman des *Ames mortes* est un simple roman d'observation, et non une histoire de tragiques aventures, comme le titre pourrait le faire croire à des lecteurs mal renseignés. Les *Ames mortes*, ce sont les serfs mâles, ou *âmes*, trépassés durant l'intervalle de deux recensements. Ce sont ces individus, morts en réalité, mais vivants pour le fisc, qu'un aventurier, du nom de Tchitchikof, s'avise d'acheter, pour se constituer ainsi une fortune fictive qu'il pourra hypothéquer aisément. Le roman n'est que le récit des recherches de Tchitchikof pour se procurer cette richesse imaginaire. Gogol nous annonce lui-même qu'il tira le sujet de son « poème » — c'est ainsi qu'il nomme *Les Ames mortes* — d'une conversation avec Poutchkine et d'une lecture de *Don Quichotte*. Le fait est que les analogies sont nombreuses entre les deux œuvres. Comme le marque M. de Vogüé, le thème est le même ; d'une et d'autre part, ce sont les aventures d'un personnage, poussé par sa manie dans toutes les régions et dans tous les milieux, qui servent de prétexte à montrer au spectateur, dans une suite de tableaux, la lanterne magique de l'humanité.

Toute cette odyssée devait former trois parties. La première seule fut publiée en 1842 ; quant à la seconde, brûlée par l'auteur dans un accès de découragement, elle se retrouva, incomplète et ébauchée, dans les papiers d'un ami, et la troisième ne vit jamais le jour. Que de singulières rencontres pourtant depuis que Tchitchikof partit pour conquérir la fortune dans sa brichka légendaire, conduite par le cocher Séliphane et tirée par trois maigres chevaux ! Que de portraits pris sur le vif, chemin faisant ! Comme dans *le Revizor*, Gogol s'attache de préférence aux types. Il aime ceux dont un travers saillant accuse la silhouette ; il s'arrête à les étudier et les marque d'un trait incisif, mordant comme le burin de Callot. C'est d'abord Tchitchikof, le héros du livre, ce pauvre diable né sous une mauvaise étoile et que la vie regarda, dès ses débuts, « du haut d'une fenêtre chargée de neige » ; les difficultés de l'existence en font un déclassé, pas méchant pourtan mais qui cherche par tous les moyens à s'enrichir. Puis, autour de lui, se groupent, dans une savante gradation, la foule des comparses aussi finement observée et décrite. Manilof, blond aux yeux bleus, doux et sentimental par nature ; madame Korobotchka, têtue et intéressée ; Nozdref, le viveur vantard et bruyant ; le colosse Sabakievitch, l'avare Plouchkine, le Grandet russe, toute la kyrielle enfin des vices et des travers provinciaux, sur lesquels se profilent parfois quelques figures d'honnêtes gens, sympathiques mais peu brillantes. Décidément Gogol ne se sentait les coudées franches qu'avec les originaux, quand ce n'était pas avec les filous.

Dès l'abord Pouchkine avait su démêler ce don puissant, mais étrange. Il disait volontiers que nul auteur n'était doué comme Gogol pour mettre en relief les tri-

vialités de la vie, pour décrire toute la platitude d'un homme médiocre, pour faire apercevoir à tous les yeux les infiniments petits qui échappent à la vue. Cette qualité, qui fut sa qualité maitresse, en a fait le chef incontesté de la nouvelle école russe, parce que tout y concourt vers le même but, la forme et le fond. Ici, M. de Vogüé a analysé l'influence des *Ames mortes* sur les jeunes générations d'écrivains en Russie avec une sûreté de coup d'œil remarquable. Je regrette de ne pouvoir reproduire l'ensemble de cette étude. Je n'y apporterai qu'une restriction qu'on s'étonne de ne pas trouver dans le volume de M. de Vogüé. Quoiqu'on l'ait écrit, Gogol n'eut pas le sentiment vrai de la nature. Plus heureux que lui en ce point, ses successeurs la comprirent mieux, peut-être parce qu'ils étaient moins puissants. Gogol ne vit jamais la nature qu'à travers un verre de couleur, un prisme qui décomposait ses perceptions. Son œil était un organisme exceptionel qui transformait la nature en la grandissant ou en la diminuant. Dans l'enthousiasme de la jeunesse, il transfigura la steppe avec un bonheur d'expression qui égalait l'ardeur de sa conviction généreuse. Plus tard, à l'heure de la désillusion et de la vieillesse, devenu railleur impitoyable, alors qu'il se plaisait a chercher les parasites dans cette tourbe grouillante de la vie, le procédé se renverse. Sauf quelques rares exceptions, qu'il serait aisé de trouver dans les *Ames mortes*, il applique à la nature les mêmes couleurs qu'aux hommes et le paysage devient le complice inconscient de sa misanthropie. La verdure de la prairie ne lui rappelle plus alors qu'un tapis de billard et les cabanes pauvres, basses, couvertes de chaume des villages ressemblent, pour son œil fatigué, à du vieux bois coupé en bûches et superposé. Cette amère philosophie devenait un état morbide Elle finit par un mysticisme outré, qui empoisonna les dernières années et hâta la mort du romancier.

II

Au contraire, ce sentiment exact de la nature qui manquait à Gogol fut le trait caractéristique de Tourguenef. Par-dessus toutes choses, Tourguenef avait la compréhension des beautés naturelles, il excellait à en rendre l'immobilité et l'impassibilité. Il semble qu'il y ait dans les paysages de Tourguenef quelque chose de la touche de Ruysdaël. Comme Ruysdaël pour la Hollande, Tourguenef a su exprimer le plus fidèlement l'aspect de la Russie et faire un tableau qui ressemble à son pays. De là, l'impression de tristesse charmante, la tranquillité ample et monotone qui se dégage de l'œuvre des deux artistes. J'y vois un autre point de contact. Quelles que soient les différences qui séparent la peinture de la littérature, la plume et la palette, on peut dire que l'un ou

l'autre, Ruysdaël et Tourguenef, ont plusieurs traits communs. Au vif sentiment de la nature ils ajoutent la notion exacte des nécessités de leur art. Chez Ruysdaël et chez Tourguenef, chaque paysage est un tout, composé en vue d'un merveilleux ensemble, avec un point lumineux au centre et des ombres savamment étagées et concourant à la beauté du morceau général. Tous deux ont la touche large, sévère, monotone comme il convient aux peintres des pays du Nord, et pourtant cette monotonie nous gagne, cette sévérité nous plaît. Pour animer leurs paysages, jamais de figures humaines ; quand un homme s'y voit, c'est de dos, comme dans *le Buisson*, et on dirait que les toiles les plus animées sont encore celles où la nature se montre seule, dans sa sauvage poésie. On a dit quelque part que l'œuvre de Ruysdaël avait le caractère d'un poème élégiaque en une infinité de chants. Peut-être. Pour ma part, je crois plus volontiers, avec Fromentin, que *la prose oblige à trop de sincérité pour que ce véridique et clair esprit n'eût pas préféré ce langage à l'autre.* Et je m'imagine alors que l'écrivain eût composé une œuvre qui aurait offert le charme des nouvelles de Tourguenef, quelque chose comme les *Récits d'un chasseur.*

Il est vrai d'ajouter que ce souci du paysage fut, de la part de Tourguenef, un calcul dont il ne tarda pas à se bien trouver. Lorsqu'il débuta dans la vie littéraire, par la publication des *Récits d'un chasseur,* — il avait publié auparavant des poésies, des saynètes, essais moins brillants que son goût désavoua plus tard, — ce soin minutieux de la forme extérieure, ce culte de la nature cacha d'abord l'importance et augmenta l'effet de ces modestes nouvelles. Le charme pénétrant qui s'en exhalait séduisit tout le monde et le public ne comprit pas immédiatement le sens caché d'une philosophie résignée, qui trompa de même la vigilance de la censure. Les grâces agrestes du récit attirèrent les regards, au détriment des personnages qui en faisaient le sujet.

Au demeurant c'étaient de pauvres hères, esclaves résignés d'une volonté souvent barbare, assujettis aux caprices d'un maître toujours exigeant, parfois cruel dans son insouciance. Pouvait-on s'arrêter longtemps à des êtres semblables, dépourvus d'indépendance et de raison ? N'avaient-ils pas, en perdant la disposition de leur corps, perdu aussi le droit de penser, d'aimer et souffrir ? Qui eût pu d'ailleurs s'intéresser aux émotions d'aussi piètres gens ? S'intéresse-t-on aux dérangements d'une machine ? Pourtant, en y regardant avec plus de soin, il était aisé de reconnaître que ces créatures, auxquelles la loi refusait une existence libre, avaient-elles aussi leurs joies et leurs souffrances, obscures sans doute, mais saintes, et d'autant plus dignes de pitié. Ce sont ces pauvres plaisirs, ces misères trop nombreuses, que Tourguenef dévoile avec une émotion contenue, une délicatesse compatissante. Et, du contraste de cette superbe nature avec la vie misérable de ces malheureux, de l'opposition continuelle de l'impas-

sibilité des choses avec les souffrances de l'être humain, faible et dédaigné, nait la plus poignante des ironies, voilée par une sorte de pudeur de l'écrivain, mais douloureuse comme un sanglot étouffé.

L'effet fut donc immense, parce qu'il avait été lent. Il ne fut complet que lorsqu'on comprit quelles douleurs passaient dans ce splendide décor. Quand on vit quelle pensée généreuse guidait l'auteur dans la composition et dans le choix de ses récits, ce fut un trait de lumière, et la pitié jaillit de toutes parts, émue, compatissante. La censure comprit alors elle aussi. On choisit le prétexte le plus futile pour envoyer dans ses terres un écrivain trop clairvoyant et qui avait le grand défaut de trop aimer les humbles. Tourguenef y demeura quelque temps, puis il transforma de lui-même cet exil en un exil plus complet encore, et se sépara du pays qui l'avait vu naitre. Mais le coup était porté. L'émancipation des serfs ne se fit pas longtemps attendre ; elle fut la juste récompense du mouvement d'opinion créé en Russie par le jeune romancier.

Certes on n'attend pas de nous que nous passions successivement en revue chacune des étapes de la longue carrière de Tourguenef. Son œuvre est trop considérable pour qu'il soit possible de l'étudier succinctement et on la connait trop bien en France pour qu'il soit besoin d'insister dessus (1). Nous ne faisons donc que noter rapidement les traits marquants de son talent, en indiquer les tendances principales. La vision poétique de la nature semble en être la caractéristique. En cela, il se sépare absolument de Gogol, dont l'influence au contraire se fait vivement sentir dans la peinture des personnages, de leurs goûts, de leurs passions. A Gogol il emprunte l'art d'animer cette abondance de physionomies vivantes, qui emplissent chacun de ses romans, mais, comme Gogol, s'il les fait vivre, il ne sait pas leur donner cette teinte qui charme l'œil et dont il pare si bien la nature. Ce n'est pas sa faute. On l'a dit : quand on vise au vrai, il est plus facile de trouver le côté poétique de la nature que celui des hommes. Pourtant Tourguenef ne les charge pas, comme Gogol, de tout le poids de son impitoyable raillerie ; il ne choisit pas de préférence les types que la misanthropie de Gogol recherchait plus volontiers. Il n'affectionne pas exclusivement les coquins et son *humour* n'est pas seulement en verve pour raconter les actions mesquines. Dans tous ses héros cependant, se trouve quelque chose de louche, souvent de peu avouable, qui fatigue, mais sans écœurer, ainsi qu'il arrive trop souvent dans Gogol. Son ironie est plus bienveillante, moins cruelle que celle de son devancier. Lui aussi, il affectionne trop les déséquilibrés, les déclassés. De là, un sentiment de contrainte, parfois douloureux, qui trop souvent domine ses ouvrages et que la magie du style ne peut pas toujours écarter.

(1) Faut-il rappeler que tous les romans de Tourguenef ont été publiés en français par la librairie Hetzel, sauf *les Récits d'un chasseur* qui se trouvent à la librairie Hachette et le roman de *Pères et Enfants* édité par Charpentier avec préface de Mérimée :

A l'égard de la langue, il n'y a qu'à louer et à louer sans réserve. M. de Vogüé a parfaitement caractérisé la manière de Tourguenef en ce qu'elle avait de particulier et de grand. Il faut le reproduire, car il serait difficile de dire mieux et plus exactement. « La langue est plus riche, plus souple, plus moelleuse, telle qu'aucun écrivain ne l'avait encore portée à ce degré d'expression. Ce n'est pas la prose nette et limpide de Pouchkine, qui avait beaucoup lu Voltaire, et qui se souvenait. La phrase de Tourguenef coule, lente et voluptueuse, comme la nappe des grandes rivières russes sous bois, attardée, harmonieuse entre les roseaux, chargée de fleurs flottantes, de nids entraînés, de parfums errants, avec des trouées lumineuses, de longs mirages de ciels et de pays, et soudain reperdue dans des fonds d'ombre ; cette phrase s'arrête pour tout recueillir, un bourdonnement d'abeille, un appel d'oiseau de nuit, un souffle qui passe, caresse et meurt. Les plus fugitifs accords du grand registre de la nature, elle les traduit avec des ressources infinies du clavier russe, les épithètes flexibles, les mots soudés entre eux à la fantaisie du poète, les onomatopées populaires. » Toutes ces images ne sont-elles pas délicieuses? Ainsi seulement on pouvait analyser cette prose enivrante, faite de parfums et de rayons.

En revanche, un des traits de la physionomie de Tourguenef que M. de Vogüé me semble avoir un peu trop méconnu et que M. Dupuy au contraire a su mettre en pleine lumière, c'est la préoccupation politique qu'on trouve dans chacune de ses œuvres. Quelques critiques lui reprochent cette tendance ; elle n'en est pas moins véritable. Séparé de sa patrie, Tourguenef a voulu profiter de l'indépendance que lui donnait un exil volontaire et émettre, sur les questions politiques et sociales, une opinion qui n'était pas sans poids, pour être le plus souvent déguisée. La distance fait juger plus sainement les problèmes irritants : elle apporte à l'observateur quelque chose du recul de l'histoire. Ecrivant loin du peuple qui pouvait le lire et le comprendre, il lui aurait manqué cette gloire parisienne, qui consacre même le talent étranger et le fait mieux savourer dans son pays d'origine, comme ces vins qu'un voyage améliore, en les dépouillant de leurs défauts natifs. Tourguenef vit tout cela de son œil de philosophe observateur. Il mesura de quel secours pouvait être pour sa renommée littéraire son éloignement de la patrie et il s'efforça de donner à son esprit quelque chose de plus vaste et de moins local. Il tenta de prévoir et de guider cette marche vers le progrès, qui commençait de toutes parts en Russie ; s'il pouvait observer moins fidèlement, il pouvait tirer des conclusions plus clairvoyantes et plus intimes, les dire ensuite, sans peur d'une censure, qu'il ménageait sans la redouter. Il y réussit pleinement. Les vertus puissantes qui placent son œuvre à un rang à part dans l'histoire littéraire russe n'ont pas d'autre origine. Demeuré russe sur un sol étranger, il ne perdit rien de ses qualités maîtresses. Il profita seulement de son séjour hors de la Russie pour juger plus sainement, sans parti-pris, les

choses de son pays. Et sa pensée acquit à cela une grandeur sérieuse dans la conception et dans l'expression ; il y gagna lui-même la vision claire et nette des vrais besoins des peuples, qui fait les sages et les bienfaiteurs de l'humanité.

On sait la chronologie des romans de Tourguenef. Après avoir publié les *Récits d'un chasseur*, il mit au jour, en 1855, *Roudine*, ce type d'inutile rêvant de tout réformer, et dont la mort fut aussi stérile que la vie. Puis, en 1859, parait *une Nichée de gentilshommes*, tableau de la vie rurale, où se reflète pourtant la vieille querelle des Slavophiles et des Occidentaux, c'est-à-dire des partisans de l'influence slave ou de l'influence occidentale. Enfin, en 1862, se place le grand roman de *Pères et Enfants*. C'est dans ce roman que Tourguenef s'attaque, pour la première fois, à la nouvelle génération, fille de la génération d'inutiles qu'il avait jusqu'alors essayé de peindre. Les *pères* sont faibles et ridicules ; les *enfants*, utopistes et dangereux. Le principal personnage du roman, celui en qui l'auteur a mis ses complaisances d'observateur pénétrant, est un jeune médecin matérialiste, nourri des idées de Schopenhauer et non plus de Hegel, comme ses prédécesseurs, dont le nom est Bazarof et qui personnifie les nouvelles aspirations de l'âme russe vers le progrès. Ces aspirations ne sont plus idéales et vagues, comme celles de la génération antérieure ; elles sont violentes, brutales, il faut prendre le progrès de force, démolir d'abord pour reconstruire ensuite. Qu'y mettra-t-on ? Peu importe. Il faut avant tout déblayer la place. « Qu'est-ce donc que M. Bazarof ? demande un des personnages du roman. — C'est un *nihiliste*, répond un des camarades du jeune médecin. — Un nihiliste ! Ce mot doit venir du latin *nihil*, reprend un des gentilshommes, *rien*, autant que je puis juger ; par conséquent il signifie un homme qui ne veut rien reconnaitre, ou plutôt qui ne respecte rien. — C'est, répond l'interlocuteur, un homme qui envisage toute chose à un point de vue critique. — Cela ne revient-il pas au même ? — Non, point du tout, un nihiliste est un homme qui ne s'incline devant aucune autorité, qui n'accepte aucune principe sans examen, quel que soit le crédit dont jouisse ce principe. — En vérité ! réplique le représentant de l'ancien régime. Allons ! je vois que nous ne nous entendrons jamais. Les gens du vieux temps, comme moi, pensent que des principes admis sans examen sont absolument indispensables. Vout avez changé tout cela ; que Dieu vous soit en aide, nous nous contentons de vous admirer. Nous avions déjà des hégéliens ; maintenant voici des nihilistes. Nous verrons comment vous ferez pour exister dans le néant, dans le vide, comme sous la cloche d'une machine pneumatique. »

On a dit que c'était là l'acte de baptême du nihilisme. Ceci a besoin d'une explication. Ce n'est point Tourguenef, ainsi qu'on l'a maintes fois écrit, qui a inventé le mot de nihilisme. Dès 1801, dans un ouvrage de Mercier, *la Néologie ou vocabulaire des mots nouveaux à renouveler ou pris dans des acceptions nouvelles*, on trouve ce même vocable appliqué à des doctrines philosophiques qui

offrent plus d'une ressemblance avec les théories des jeunes russes : « *Nihiliste* ou *rienniste,* qui ne croit à rien, qui ne s'intéresse à rien. Beau résultat de la mauvaise philosophie qui se pavane dans le gros *Dictionnaire encyclopédique !* Que veut-on faire de nous ? Des Nihilistes. » Tourguenef n'a donc fait que démêler un mouvement d'agitation dans les âmes russes, les caractériser et lui appliquer un nom qui existait déjà. Il me semble que sa part reste assez belle, pour que cette restriction puisse être faite sans danger.

Mais le roman de *Pères et Enfants* ne montre que la genèse du nihilisme, ses premiers efforts, encore n'expose-t-il que le côté philosophique de la nouvelle doctrine. La censure russe n'eût assurément pas permis que Bazarof exprimât, par des périphrases ou des sous-entendus, le plus vague des programmes politiques. Le héros prêchait l'action sans prêcher d'exemple, et le livre se terminait par ce conseil amèrement ironique donné par Bazarof à son ami Arcade Kirsanof : « Marie-toi au plus vite ; dispose bien ton nid et fais beaucoup d'enfants. Ce seront certainement des gens d'esprit, parce qu'ils viendront à temps non pas comme toi et moi. » En fait, le nihilisme progressa rapidement. On en trouvera les causes expliquées dans une magistrale étude de M. Louis Léger, professeur au Collège de France, l'homme qui a le plus fait, par son enseignement ou par ses livres, pour développer chez nous la connaissance et le goût non seulement des choses de la Russie, mais encore du monde slave tout entier (1). On y trouvera aussi la marche que suivit l'influence nihiliste sur la littérature. En 1863, l'année même qui suivit l'apparition de *Pères et Enfants*, un des plus ardents adeptes du nihilisme, Nicolas Tchernichevsky, qui avait été condamné pour menées séditieuses à quatorze ans de travaux forcés et à la déportation perpétuelle en Sibérie, publiait le roman même du nihilisme, avec toutes ses aspirations creuses, ses utopies nébuleuses et malsaines. Son roman, *Que faire ?* ne fut pour Tchernichevsky qu'un moyen de propagande, une tentative pour exposer ses idées économiques et sociales, essayer de les faire connaître au plus grand nombre et convertir ainsi une foule d'adeptes. C'est là le seul intérêt d'une production qui n'a rien de l'œuvre d'art. La thèse de l'amour libre s'y épanouit, dans un récit qui ne sert qu'à nous montrer toute la série des hommes nouveaux.

Tourguenef a essayé lui aussi de la traiter et d'étudier le parti nihiliste, vers 1870, c'est-à-dire avant les tragiques événements qui marquèrent la fin du règne d'Alexandre II. C'est là le sujet de son dernier grand roman, *Terres vierges*, qui parut d'abord en français, dans *le Temps,* comme pour tâter le terrain à l'endroit de la censure russe, avant de paraître dans *le Messager de l'Europe.* Comme Tchernichevsky, Tourguenef traitait les questions brûlantes qui agitaient

(1) Elle se trouve dans les *Nouvelles études slaves* du savant professeur (2e série. Paris, 1886, librairie Ernest Leroux, in-12).

les esprits, mais avec une prudence bien plus grande, avec une habileté de doigt qui sentait le romancier de profession. L'auteur nous introduit encore dans le cercle des conspirateurs, à Pétersbourg. L'un d'eux, Nejdanof, entre dans une famille riche et de la noblesse, en qualité de précepteur. Ce qui le décide vraiment à accepter cette condition, c'est la perspective de passer plusieurs mois à la campagne, presque au milieu des paysans, pour y étudier les besoins du peuple. Il rencontre, dans cette famille, une jeune fille orpheline, déclassée comme lui, qui prend feu pour ses idées, s'enfuit avec lui et l'un et l'autre « vont dans le peuple », essaient de « se simplifier » et de faire entendre la bonne nouvelle aux moujiks, qui n'y comprennent rien et s'en fâchent. Tel est le héros du livre ; autour de lui gravite la foule des adeptes, tous dévoyés ou oisifs : Markelof, passionné et malheureux, qui n'est pas précisément un déclassé, mais un homme qui n'a pas pu arriver ; le naïf et vaniteux Golouchkine ; Pakline, naïf lui aussi et révolutionnaire par désœuvrement.

Seul entre tous, le mécanicien Solomine, contre-maitre dans une fabrique, a des idées sagement progressistes. Actif, laborieux, il possède sur ses coréligionnaires politiques deux avantages importants : il travaille et connait la vie réelle. C'est lui qui semble incarner les théories personnelles à l'auteur. « Les gens comme lui sont les gens véritables, dit un des personnages à la fin du roman, par manière de conclusion. On ne les comprend pas d'emblée ; mais, croyez-moi, ce sont les véritables, et l'avenir leur appartient... Regarde un peu Solomine, ajoute-t-il ; il a l'esprit clair comme le jour, et il se porte comme un chêne ! Grand miracle ! Jusqu'à présent, chez nous, en Russie, quelle était la règle ? Si tu es un être vivant, intelligent, conscient, tu es infailliblement malade ! Tandis que Solomine, certainement, a les mêmes peines que nous, ses préoccupations sont les mêmes ; il déteste ce que nous détestons, mais ses nerfs le laissent tranquille et son corps obéit, comme il convient ; donc, c'est un gaillard ! Dites ce que vous voudrez, mais un homme qui a un idéal, et qui ne fait pas de phrases ; qui est instruit et qui sort du peuple ; qui est simple et en même temps très habile... que vous faut-il de mieux ? Notre seul et véritable chemin, c'est celui que suivent les gens simples, terre à terre et habiles, les Solomine, en un mot ! » Ne sont-ce pas là des conseils d'une sage prudence ? et connaissez-vous condamnation plus sensée des ouvriers à mains blanches ?

Toute la troupe des nihilistes est mise en branle par les ordres mystérieux d'un pouvoir occulte. Dans l'espèce, il est représenté par un blanc-bec, un certain Kisliakof, que Tourguenef ne nous montre pas, mais dont il esquisse, par des lettres, la singulière physionomie. Toujours en route et en quête, nous apprenons ainsi que, pendant les derniers mois, il a « roulé sur les routes de onze districts, visité neuf villes, vingt-neuf villages, cinquante-trois hameaux, une métairie et huit fabriques ; il a passé seize nuits dans les greniers à foin, une dans

une écurie, une dans une étable à vaches ; il s'est faufilé dans les cabanes des ouvriers, dans les baraquements des terrassiers du chemin de fer ; partout il a instruit, prêché, distribué des brochures et recueilli des renseignements, rédigeant les uns sur place et retenant les autres dans sa mémoire par les procédés les plus perfectionnés de la mnémotechnique moderne ; il a écrit quatorze longues lettres, vingt-huit petites, dix-huit billets (dont quatre au crayon, un avec du sang, un avec de la suie délayée dans de l'eau); s'il a eu la possibilité de faire tant de choses, c'est parce qu'il sait distribuer systématiquement son temps, selon les préceptes de Quentin Johnson, de Svalitsky, de Carélius et autres statisticiens et publicistes. » Cette odyssée serait bouffonne, si l'on pouvait rire d'un pareil aveuglement, d'une ardeur semblable mise au profit d'une aussi mauvaise cause. Invisible comme un lama, puissant comme un pontife, Kisliakof est la Mme Benoiton du nihilisme.

Une remarque en terminant. Dans l'organisation du nihilisme russe, les femmes jouent, en pratique, un rôle important. Tourguenef ne pouvait le passer sous silence, d'autant que les jeunes filles tinrent toujours — c'est là un nouveau trait qui le distingue encore de Gogol, — une grande place dans son œuvre. Déjà dans son roman : *A la veille,* traduit en français sous le titre d'*Hélène* et publié en volume sous celui d'*Un Bulgare,* Tourguenef avait essayé de montrer les vagues aspirations de dévouement patriotique qui fermentent dans le cœur de la jeune fille russe. Les *Terres vierges* nous montrent deux types de la femme nihiliste. C'est d'abord Machourina, l'agent le plus dévoué du comité occulte, la femme prête à toutes les obéissances et à tous les obscurs sacrifices, celle qui n'a aucune des grâces de son sexe et qui comprime d'une main virile toutes les aspirations tendres que son cœur serait tenté d'avoir. Toujours en compagnie des hommes, Nachourina demeure vertueuse et ne perd rien à cette promiscuité continuelle. Bien au contraire; avec sa foi aveugle, elle redresse les courages qui sont près de faiblir et les convictions qui chancellent. La seconde, Marianne, l'orpheline recueillie par des parents riches qui s'enfuit avec Nejdanof, est une nature ardente, que l'injustice trouble et irrite. Son âme généreuse s'est formé une haute idée, un peu confuse, du devoir et de la solidarité ; tout ce qui y contredit la meurtrit et développe en elle une sorte de susceptibilité terrible. Profondément humiliée de sa position précaire, de la fausse indulgence qu'on lui témoigne dans la famille où elle a été recueillie, elle rêve avec cela de soulager et de secourir les opprimés. Pour eux elle se sacrifierait volontiers, mais son dévouement a quelque chose d'héroïque, inconnu aux froides résolutions de Machourina. Celle-ci est la nihiliste par conviction, par profession ; Marianne le devient par circonstance et ne s'impreigne pas jusqu'aux moelles des dogmes de la nouvelle croyance. Elle ne se demande pas encore par quels moyens elle combattra le mal dont la société est atteinte et dont la pensée la fait souffrir. Le

besoin d'une justice réparatrice est plutôt chez elle vague, indéfini ; cette irritabilité maladive guérira plus tard, au contact du bon sens de Solomine, qui devient son mari, après le suicide de Nejdanof. Si les choses s'envenimaient davantage, elles deviendraient plus redoutables. Tourguenef n'a pas voulu nous le montrer, il lui a suffi d'indiquer les causes qui font les anges de l'assassinat.

(A suivre) PAUL BONNEFON.





ÉTUDES MUSICALES (1)

ÉMILE PALADILHE



Les religions et les arts ont eu, dès le principe, leurs vrais et leurs faux prophètes, l'on compte aussi bon nombre de messies; mais le groupe des prédestinés n'est pas aussi considérable qu'on le pense généralement. Il ne suffit pas d'avoir le désir de devenir artiste, d'affirmer sa vocation, pour prendre une place, même modeste, dans la grande famille des ouvriers de l'intelligence. La providence n'accorde qu'à un petit nombre d'élus les dons et les qualités qui permettent aux laborieux de s'élever au rang d'artiste. C'est par un travail patient et bien dirigé que s'acquiert la science indispensable à qui veut produire sa pensée et l'exprimer dans la forme voulue. Mais l'instinct génial, la vision intime du beau, le don de créer, ne relèvent que de la toute-puissance divine,

(1) Voir *L'Artiste* de Juin, Juillet et Novembre 1884, Janvier, Mai et Novembre 1885, Août et Décembre 1886.

disons de l'organisme, pour ne pas effaroucher la secte des athées, qui veulent bien admettre la force cérébrale, mais négligent de remonter à la cause première, à la source créatrice. Paladilhe est un prédestiné; il compte parmi les privilégiés de la providence : il est né musicien. Ses dispositions naturelles, secondées par une éducation spéciale et technique, lui ont fait acquérir presque enfant, la parfaite connaissance des procédés de l'art et l'outillage indispensables aux vrais artistes, à ceux qui ont l'ambition de produire des œuvres viables, pouvant résister aux fluctuations du goût. Le don d'inspiration reste stérile s'il n'est soutenu et fécondé par le savoir, par l'étude approfondie des procédés de l'art. Les méthodes les plus parfaites ne remplacent jamais les qualités naturelles, le tempérament et les facultés créatrices; mais tout en reconnaissant l'impuissance des méthodes pour remplacer ces qualités maitresses, on peut aussi affirmer avec la même sincérité, que tous les grands artistes, ceux dont les œuvres resteront des modèles de style et de forme, ont tous cherché dans l'éducation professionnelle les moyens indispensables pour la saine pratique de l'art.

Émile Paladilhe est né à Montpellier en 1844. Son père, médecin de valeur, savant modeste, était mélomane sans toutefois être bon praticien. Fuyant les agitations de la vie publique, cherchant dans l'étude de la géologie les secrets de la nature, M. Paladilhe père vivait dans le recueillement et s'absorbait dans l'amour du foyer. Mme Paladilhe, mère tendre et dévouée, femme aimable et gracieuse, élevait ses enfants avec la plus exquise sollicitude, et le cher docteur entouré de soins, de prévenances délicates, n'avait d'autre ambition que celle de voir grandir et prospérer sa charmante petite famille. M. Paladilhe père était très apprécié de ses doctes confrères, qui, tous rendaient justice à ses qualités sérieuses, à son amour passionné de la science, et aussi, à la loyauté, à la droiture de son caractère. Très aimé dans son intérieur, jouissant d'une grande considération, le père du futur grand artiste s'occupait avec un soin tout particulier de l'éducation de son cher Emile, dont l'intelligence précoce, la nature impressionable et la gentillesse, charmaient le foyer familial. Aussi était-ce pour lui le travail, le plus attrayant que le temps qu'il consacrait chaque jour à l'instruction de ce fils suivant son cœur, répondant à ses soins par une application soutenue, par une obéissance parfaite à toutes ses recommandations. Dès l'âge de six ans, le jeune Paladilhe fut initié par son père à la lecture de la musique, et en même temps habitué à trouver ses intonations sur le clavier. Le cher docteur n'était nullement pianiste, mais aidé d'une méthode soutenu par une patiente volonté, il fut pour son enfant un maitre excellent, un guide parfait. Presque à la même époque, un vieux prêtre espagnol organiste de la cathédrale, très affectionné de la famille Paladilhe, se prit d'un vif intérêt pour la charmante organisation musicale du jeune Emile et voulut être son professeur d'har-

monie. L'intelligence très ouverte et la nature réfléchie de son élève le secondèrent à ce point, qu'à dix ans Paladilhe avait fait un cours d'harmonie et de contrepoint très complet.

M. Paladilhe père, jugeant alors que les aptitudes exceptionnelles du précoce musicien demandaient pour être développées une direction plus ferme, plus autorisée, se décida à quitter Montpellier, cette ville tant aimée où il vivait heureux, entouré de l'estime et de l'affection de nombreux amis, pour venir à Paris, centre lumineux de la science, de la littérature et des arts.

C'est en 1854 que j'eus le plaisir de connaître M. Paladilhe père et qu'il me présenta son jeune fils, Émile, nature sympathique, merveilleusement doué, possédant déjà un petit mécanisme, un sentiment harmonique très développé, mais faisant fort mal ses gammes, doigtant à la diable les inventions de Bach et les sonates de Mozart. Ces petites défectuosités ne m'émurent nullement, et je compris de suite le riche tempérament musical qui m'était confié. Le cher maître Halévy accueillit comme moi avec sympathie l'audacieux contrepointiste. Admis dans ma classe de piano, en 1854, Émile Paladilhe obtenait un second prix en 1856 et le premier prix en 1857. Des prix d'orgue et de fugue vinrent successivement s'ajouter à ces succès d'école, que devait couronner en 1860 le prix de Rome, obtenu à l'âge de seize ans; fait sans précédent, qui prouve tout à la fois la précocité merveilleuse du musicien, le don génial fait par la providence, mais aussi la puissance d'une éducation normale, progressive, développant avec discernement l'intelligence, la sensibilité et les qualités multiples qui font le compositeur.

La cantate de Paladilhe était loin d'être un chef-d'œuvre, et des inexpériences nombreuses durent y être relevées ; mais l'inspiration vraie, sincère, l'absence de prétention à l'originalité cherchée, valurent au jeune compositeur les sympathies vivaces de la section de musique. Berlioz, lui-même, fut séduit par la vérité expressive de cette composition où la foi de la jeunesse primait le savoir, et malgré quelques opposants désireux de faire réussir d'autres concurrents, Émile Paladilhe obtint le prix de Rome. La cantate couronnée de Paladilhe était intitulée *Ivan IV,* et le canevas poétique, de Théodore Anne, l'œuvre du jeune lauréat fut exécutée à l'Opéra le 7 décembre 1860. Malgré les inexpériences relevées par la critique morose, le public sincère ne jugeant que sur ses impressions, applaudit chaleureusement ce premier début du maëstrino, s'annonçant comme un musicien de grand avenir. Peu de semaines après cette heureuse soirée, Paladilhe dut songer au départ, et se séparer de ses parents pour obéir aux prescriptions du programme académique qui impose, non sans motifs justifiés le séjour à Rome, la ville des grands souvenirs, où l'âme et l'imagination des vrais artistes trouvent de vives et réconfortantes émotions, l'élevant au-dessus du terre à terre de la vie.

Les excursions et les voyages dans les villes artistiques de l'Italie, impressionnèrent vivement le jeune pensionnaire et malgré les critiques incessantes adressées au séjour de Rome, Paladilhe put voir, comprendre, admirer les chefs-d'œuvre de l'art antique et de la Renaissance. Les musées, les monuments et les splendides beautés de la nature exaltèrent son ardente imagination. Il eut des enthousiasmes vrais, sincères, pour les grands faits de l'histoire romaine, pour les héros légendaires et les hommes illustres dont le souvenir surgit à chaque pas dans cette poétique Italie, mère féconde de la civilisation moderne, terre classique des Beaux-Arts, du jour où le vieux monde égyptien et grec s'est écroulé sous l'action dissolvante des richesses convoitées par les barbares, puis par l'asservissement aux conquérants romains.

Les impressions vivaces ressenties, et la vie laborieuse que le jeune artiste eut la raison de se créer, furent des années fructueuses pour son avenir : ses conceptions musicales acquirent plus d'intensité, le compositeur eut des horizons plus vastes, un sentiment plus élevé de l'idéal ; aussi les divers envois faits à l'Académie lui valurent les éloges de la section de musique. L'importance et la facture de ces œuvres de jeunesse furent très appréciés. Le jeune lauréat de l'Institut avait tenu à honneur d'acquitter les devoirs imposés par le règlement, en écrivant deux messes solennelles, une symphonie, un opéra bouffe et une ouverture.

Les trois années de stage imposées par le règlement étant expirées, Paladilhe quitta sans trop de regrets la ville éternelle pour Paris, la ville folle, dont il s'était éloigné le cœur plein d'enthousiasme et de riches espérances d'avenir. Il était heureux de revoir ses chers parents, ses amis, ses camarades d'étude. Mais aux brillants mirages qu'avaient fait naître les succès d'école devait succéder le réalisme de la vie d'artiste ; existence tourmentée, fiévreuse, où les déceptions se succèdent, où chaque jour commande un nouvel effort.

Dès son retour à Paris, Paladilhe en vrai philosophe amoureux de son art, ennemi du bruit et de l'intrigue, se fit un nid très modeste et concentra toute son énergie au travail attendant, impassible et calme, que le succès vint à lui, et que les directeurs de théâtre fissent appel à ses juvéniles inspirations. Mais cette existence de solitaire fut mal jugée ; le musicien consciencieux et vaillant était accusé d'insouciance, on lui reprochait même ses premiers succès comme immérités. Les amis intimes de Paladilhe, ceux qu'il faisait les confidents de ses travaux, affirmaient hautement le contraire, car ils savaient ceux-là que l'artiste conscient de sa force attendait patiemment son heure, ne voulant produire que des œuvres étudiées, méditées, d'une inspiration vraie. Voilà ce que les ignorants ou les intéressés à détruire à l'avance sa naissante réputation, taxaient d'inertie, d'apathie touchant à la paresse ; pour un renoncement volontaire aux devoirs militants du compositeur. Calme dans sa modeste retraite,

Paladilhe laissait le champ libre à la médisance, sachant qu'il était apprécié à sa valeur, tenu en haute estime par quelques amis d'élite, poètes, peintres et musiciens.

Artiste au cœur ferme, à la conscience rigide, le jeune maître a patiemment attendu la collaboration du grand dramaturge Sardou pour écrire sa belle partition de *Patrie*. Déjà à cette époque, Paladilhe appartenait à l'école des artistes opiniâtres et non à celle des résignés, ou des déserteurs de l'art, il a tenu à honneur d'arriver au but qu'il voulait atteindre.

Tempérament énergique sous une apparence de douceur, Paladilhe n'a jamais eu la passion d'occuper le public de sa personnalité pour l'unique satisfaction de se mettre en scène, ou encore, pour barrer le passage à un rival plus remuant, réunissant le savoir-faire au talent. Travailleur opiniâtre et cherchant toujours le mieux réalisable, il vit en philosophe comme Félicien David, H. Berlioz, Reyer, Saint-Saëns, et ses amis E. Guiraud et H. Dubois. Il ne livre jamais au jugement du public que des œuvres longuement méditées, riches d'idées nouvelles et d'inspirations sincères. Praticien très habile, il cisèle avec un soin minutieux, avec un art parfait, les détails et la mise au point de ses ouvrages, il ne tient pas à se montrer original, mais avant tout, il cherche la vérité expressive; il ne se préoccupe pas de l'effet à produire, mais du bien dire; ses erreurs, s'il en commet, ont pour cause première son puritanisme, sa sincérité rigoureuse et son horreur absolue de tout ce qui touche au charlatanisme. Paladilhe aime religieusement son art, sans exaltation factice, avec la ferme conviction que l'on ne produit rien de sain et de réellement viable qu'en mûrissant lentement ses idées, en les fécondant par la réflexion, et en étant pour soi-même un juge sévère, exigeant. Il a toujours mis en œuvre l'axiome de Boileau qui recommande de perfectionner sans cesse les œuvres que l'on veut produire et présenter au jugement du public. Pourtant, ne voulant pas se laisser oublier du public parisien, le jeune maître livra aux éditeurs de musique plusieurs recueils de mélodies, souvenirs de son séjour en Italie. L'immense succès d'une de ces charmantes pièces, mit le nom de Paladilhe en grande faveur dans le monde des salons, et même dans le populaire. La délicieuse Cantilène de *Mandolinata*, a été pour son auteur une scie musicale, qui lui a fait prendre la popularité en horreur.

Cédant enfin aux instances d'amis dévoués, au nombre desquels il faut nommer Legouvé, dont l'affection paternelle ne s'est jamais démentie, Paladilhe se décida à rompre l'accalmie plus factice que réelle dans laquelle il semblait se complaire, et se résolut à aborder le théâtre. Sa nature rêveuse l'inclinant vers les sujets d'une donnée sentimentale, il fit choix d'un libretto d'un charme littéraire incontestable, mais n'offrant nullement les situations qui incitent le compositeur aux accents dramatiques, aux mouvements passionnels. La délicate et poétique comédie de Coppée, *le Passant*, tenta Paladilhe qui obtint de l'auteur qu'il en fit une adaptation spéciale, un scénario d'opéra-comique.

Cet ouvrage ainsi modifié servit donc de début théâtral à Paladilhe et fut représenté à l'Opéra-Comique en avril 1872. Depuis son retour de Rome, le pensionnaire de l'Académie n'avait livré à la publicité que des recueils de mélodies, œuvres gracieuses et caractéristiques, mais de petite envergure, ne donnant que rès imparfaitement la mesure du talent, le sentiment de force expansive du musicien. Disons-le franchement, la pièce de Coppée, très bien dans son jour à l'Odéon, n'était pas un livret d'Opéra. *Le Passant* n'offrait pas les situations dramatiques, les contrastes de sentiment et d'expression, le mouvement scénique qui incitent le compositeur aux accents chaleureux, aux inspirations prime-sautières. La musique de cette gracieuse partition fut ce qu'elle devait être une suave rêverie musicale, finement ciselée, mais sans grands élans passionnels sans envolées vers les hautes sphères de l'art. *Le Passant* ne tint pas l'affiche longtemps, mais les amateurs de goût, les musiciens habitués à juger la valeur d'une œuvre, non par le succès brutal, par le nombre de représentation, eurent plaisir à reconnaître dans cet ouvrage d'un sentiment élevé, riche de suaves et délicates pensées musicales, l'œuvre distinguée d'un vrai tempérament de compositeur.

Sans obéir à un plan préconçu, mais bien à sa nature d'artiste laborieux, ne relevant que de sa conscience, Paladilhe confiant dans l'avenir, se remit courageusement au travail. Deux ans plus tard, un nouvel ouvrage l'*Amour africain*, fut également représenté à l'Opéra-Comique. Le libretto offrait cette particularité, un peu étrange, d'une action, où le compositeur avait à faire montre d'une double aptitude à traiter le style spécial à l'opéra-comique et aussi celui qui convient aux cantates dramatiques, style de grand-opéra. L'idée ingénieuse devait tenter un artiste de tempérament souple et impressionnable comme Paladilhe. Pourtant ce scénario, malgré son ingéniosité, brisait l'unité de style et mettait le musicien en contradiction avec lui-même.

L'*Amour africain* fut donné à l'Opéra-Comique en mai 1875. Les amis de Paladilhe — et je suis de ceux-là — espéraient un succès, car cette partition comptait plusieurs morceaux magistralement écrits. Mais le public ne prit qu'un médiocre intérêt au canevas du librettiste, et la musique chaude, mouvementée du jeune maître ne put donner longue vie à l'*Amour africain*. Ces deux épreuves théâtrales furent des insuccès, mais donnèrent la mesure de ce que l'on pouvait espérer du compositeur. Aussi la critique se montra sympathique et fit des réserves pleines de promesses pour l'avenir. Paladilhe dut courageusement se remettre au travail, et quatre ans plus tard, en 1878, il fit représenter à l'Opéra-Comique *Suzanne*, opéra-comique en trois actes. Cette fois le musicien avait eu en mains un poème attachant, d'un intérêt incontestable; aussi son œuvre fut-elle en harmonie parfaite avec celle du librettiste. *Suzanne*, accueillie avec sympathie

par le public, s'annonçait comme un succès de longue durée. Mais l'autocratie directoriale et les influences de coulisse mirent à néant ces belles espérances. *Suzanne* n'obtint qu'un demi-succès, n'eut qu'un nombre limité de représentations. Il fallait faire place à d'autres auteurs, tenir des promesses désintéressées certainement, et délaisser forcément un ouvrage dont le succès entravait la marche normale de la gestion théâtrale. La partition de *Suzanne* dont j'ai entendu les trois premières représentations, devait rester au répertoire courant comme une œuvre charmante, d'un sentiment mélodique exquis, et prendre place dans l'écrin musical des maîtres de l'École française. Il n'en fut rien, cet ouvrage où les idées mélodiques abondaient, dont l'intérêt scénique captivait le public très difficile de l'Opéra-Comique, fut délaissé, abandonné, alors que les recettes étaient encore au maximum. Mais à quoi bon récriminer sur ces cruelles et navrantes déceptions de la vie d'artiste? La partition de *Suzanne* devenue la propriété d'un éditeur habile, convaincu de sa beauté, capable de la produire dans son vrai jour, décidé à la soutenir de ses deniers, eût obtenu un immense succès. Paladilhe, attristé mais non découragé, vit s'effondrer cette heureuse fortune sur laquelle il avait droit de compter, et il se remit stoïquement au travail, attendant sans colère la réalisation de promesses de reprises, jamais effectuées. Il se consolait de son peu de chance au théâtre en songeant aux insuccès répétés de Gounod avant *Faust*, de Bizet avant *Carmen*, et il se résolut à tenter encore une épreuve. En 1884, le jeune maître donnait à l'Opéra-Comique *Diana*, en collaboration avec Régnier, sous-chef du bureau des théâtres à la direction des Beaux-Arts. Paladilhe, ami affectionné de la famille Régnier, eût grand plaisir à se trouver en communauté de sentiment avec le fils du grand artiste de la Comédie-Française. Le compositeur ignorait que des inimitiés s'étaient coalisées contre son collaborateur. Homme de beaucoup d'esprit et d'un franc parler rare dans le monde théâtral, M. Régnier avait sans s'en douter blessé, irrité la critique, et l'ouvrage de Paladilhe dut porter le lourd fardeau des rancunes amassées contre le sous-directeur du bureau des théâtres. *Diana* était un bon ouvrage et méritait d'être écouté, discuté; il n'en a rien été. Il y a eu dès le premier jour une coalition hostile, un parti pris de mauvais vouloir, qui a forcé la direction de l'Opéra-Comique à ne plus jouer l'ouvrage.

La critique théâtrale, souvent bienveillante, rarement injuste de parti pris dans ses jugements, se montra rigoureuse et sévère. Le livret était détestable, la musique médiocre et sans originalité. *Diana* ne fut pas discutée mais exécutée, et cela, j'ai tout lieu de le croire, non par antipathie pour le compositeur dont la partition comprenait plusieurs morceaux très réussis, d'une inspiration franche et d'une excellente facture. Paladilhe prit bravement son parti de cette déconvenue et subit avec son cher collaborateur sa part du *tolle* qui s'adressait tout particulièrement au librettiste. Je n'ai pas à

discuter les causes de cette hostilité préconçue, mais je constate le fait et je l'affirme.

Enfin, nous croyons fermement que l'heure est venue où le valeureux artiste dont la foi dans son art n'a pas un instant faibli, qui n'a jamais récriminé contre le mauvais vouloir et l'injustice, va récolter le fruit de son courageux labeur, et de sa patiente résignation. Paladilhe, comme Halévy son maître, dans la *Juive*, et Gounod son ami, avec *Faust*, a trouvé dans le drame de *Patrie* un poème répondant à ses aspirations, l'incitant aux élans passionnels, aux chaleureux accents d'héroïsme et d'amour.

L'auteur des *Pattes de Mouche* et de si charmantes et fines comédies s'est élevé dans *Patrie* au premier rang des dramaturges. Cette œuvre supérieurement conçue, agencée avec un art parfait, est émotionnante d'un bout à l'autre. Les caractères tracés avec fermeté, sont vivants, humains, n'ont rien de forcé et d'exagéré. L'amour de la Patrie, et les sacrifices héroïques qu'il sait inspirer aux humbles, à ceux qui obéissent, comme à ceux qui commandent et veulent la résurrection du pays opprimé, fait battre le cœur et le tient enfiévré sous une étreinte continuelle. Sardou a eu confiance dans le tempérament ardent et généreux de son compositeur ; nous l'en remercions, il a deviné juste.

Cette fois un vrai triomphe a récompensé la vaillance de Paladilhe. Le jeune maître a concentré dans sa belle partition la force expansive, la sève d'inspiration, la chaleur d'âme, et l'habileté de facture, que donnent la foi dans le grand art et un travail incessant. En faisant cet effort suprême, en se donnant tout entier à la création d'une œuvre puissante qui est la synthèse de sa carrière de compositeur, Paladilhe a réussi à vaincre la fortune rebelle et il a imposé un sentiment d'admiration à ses détracteurs, aux critiques injustes. Le drame lyrique de *Patrie* aura le succès de la *Muette*, de la *Juive*, des *Huguenots* et classe Paladilhe au premier rang des compositeurs de l'école Moderne française. Il n'est pas dans notre pensée de donner dans cette étude sommaire de l'œuvre de Paladilhe, un compte rendu analytique du drame de *Patrie*. La grande presse et les revues spéciales ont déjà publié leurs appréciations, leurs jugements motivés, mais si nous nous abstenons de commentaires minutieux, nous devons indiquer les grandes lignes et les morceaux les plus saillants, les mieux réussis de ce magnifique ouvrage, conçu, édifié suivant les procédés des drames lyriques modernes, s'attachant à faire revivre une époque, à mettre en scène les personnages historiques qui en ont été les acteurs principaux. *La Muette, la Juive, les Huguenots, le Prophète, Henry VIII* sont les types modèles de cette école. Le drame attachant de *Patrie*, commande l'intérêt dès les premières scènes ; mais pour que le public spécial de l'Opéra s'identifie avec le style personnel du musicien, puisse juger l'œuvre et le sentiment qui l'a inspiré, il importe qu'il entende plusieurs fois cette belle partition. *Guillaume Tell, la Juive, le Prophète* ne

s'annonçaient pas comme de grands succès ; il a fallu l'éducation progressive du public et de nombreuses auditions pour que ces ouvrages soient classés au nombre des chefs-d'œuvre de l'art dramatique. Toute production affirmant un style particulier, un caractère d'originalité vraie, doit être entendue plusieurs fois pour être jugée à sa valeur réelle. *Faust*, *Hamlet*, *le Roi de Lahore*, *Henry VIII*, et *Sigurd*, n'ont pas excité l'enthousiasme dès les premières auditions. L'oreille musicale veut s'habituer aux formules nouvelles, les grandes inspirations le surprennent d'abord avant de l'entraîner; il en sera de même pour l'opéra de *Patrie*; le succès d'étonnement, de surprise ira toujours grandissant; ce bel ouvrage restera au répertoire.

Les appréciations sérieusement motivées, sont généralement sympathiques à l'œuvre du compositeur qui s'est si heureusement inspiré de la pièce de Sardou, l'un des plus beaux drames du théâtre moderne. Je n'ai pas à raconter par le détail, l'ingénieux agencement des scènes et les péripéties si habilement combinées par le librettiste pour ménager à son compositeur des situations musicales passionnantes. Je me bornerai à signaler aux lecteurs de *L'Artiste* les morceaux que j'estime être les plus saillants, les mieux réussis. Mais je me hâte d'ajouter que dans ma conviction très sincère, la partition entière est une œuvre magistrale dans laquelle les juges les plus sévères ne peuvent relever une seule défaillance.

Le prélude orchestral qui sert d'introduction et de préface musicale à *Patrie*, n'a pas l'importance symphonique d'une ouverture ; mais par son coloris, par ses harmonies vigoureuses, ces pages instrumentales donnent bien la note expressive. Au lever du rideau, sur un décor architectural très réussi, un chœur de soldats espagnols, d'une allure ferme et d'un rythme énergique, nous a frappé par sa franchise, exempte de banalité. L'arrivée des prisonniers de guerre, parmi lesquels se distingue le Seigneur de la Trémoïlle, l'ami du roi de France, interrompt les chants des soldats et ajoute à cette première scène un épisode d'un réel intérêt. Les prisonniers et les Flamands suspects d'hostilité contre la domination espagnole, échangent dans des récits et des dialogues très habilement traités par le musicien, leurs craintes, leurs espérances, leurs sentiments de haine et de révolte contre l'étranger, il faut louer aussi sans restriction aucune, comme pages scéniques très réussies l'air épisodique de La Trémoïlle, sorte de narration chantée d'un tour charmant, la chanson caractéristique du carillonneur appelée à devenir populaire, le superbe ensemble des prisonnières implorant les terribles justiciers, enfin le bel *Ave Maria* d'un sentiment exquis. Cette large exposition du drame a été parfaitement comprise, supérieurement rendue par le compositeur, il n'y a rien d'emphatique, pas une longueur; tout est scénique et vrai. Ce prologue, ou mieux ce premier acte est très musical. Au début du second acte l'action s'accuse nettement et

met bien en lumière les sentiments des personnages qui participent au drame. Deux duos très mouvementés et d'une facture magistrale font une belle part au compositeur lyrique. Le divertissement très important, encadré dans cet acte, a pour prétexte un ballet allégorique des diverses nations soumises à la puissance des Espagnols. Ces airs de danse, gracieux, alertes et très mouvementés, sont écrits de verve et ont bien l'allure vivante et colorée qui leur convient. Nous ne connaissons rien de plus séduisant que la pavane chantée et le madrigal qui terminent le divertissement. La couleur archaïque et la grâce naïve qui caractérisent ce morceau, en font une page délicate, d'un effet charmant. Cette fête à laquelle assiste la fille du duc d'Albe met encore en relief les sentiments d'hostilité des Flamands contre leurs oppresseurs ; les refus répétés des notables à l'invitation de l'intéressante fille du duc font surgir un défenseur, le capitaine des milices, Carlos, qui affirme les sentiments humains et généreux de la fille de l'implacable ennemi de la nationalité flamande. L'introduction instrumentale qui précède le lever du rideau au troisième acte, est d'une vigueur de coloris superbe. Au début du troisième acte l'action dramatique s'accusant fortement, le compositeur a dû s'identifier plus étroitement avec les sentiments qui animent et exaltent les personnages mis en scène. La tendresse passionnée du duc d'Albe pour sa fille a été traduite par Paladilhe avec des accents d'une suavité exquise ; le duo entre le duc d'Albe et le capitaine des milices flamandes qui se refuse à servir sous les ordres des oppresseurs de sa Patrie est d'une grande beauté. On ne raconte pas ces scènes émues, vibrantes, où la passion dans ses élans généreux et dans ses colères terribles, s'exprime dans la plus poétique des langues, la musique.

La scène émouvante de la dénonciation des conjurés au duc d'Albe par la comtesse de Risor, est d'un grand effet. Malgré l'horreur qu'inspire l'acte abominable de cette femme affolée par la passion, qui, en immolant les patriotes flamands veut sauver, même au prix de l'honneur l'existence de l'homme aimé, inspire tout à la fois la pitié et l'indignation. A l'heure suprême de la répression, l'inexorable duc d'Albe fera grâce de la vie au vaillant soldat que ses frères, les martyrs de la liberté, repousseront comme un traître ; mieux vaut dix mille morts que le déshonneur. Paladilhe a traité cette scène avec une vérité expressive et un sentiment scénique que l'on ne saurait trop louer. Sa musique enfiévrée, haletante, a des accents qui déchirent l'âme. Il faut plus que du talent pour écrire ces pages saisissantes ; il faut partager les émotions diverses des personnages, éprouver leurs passions et leurs terreurs. Le compositeur s'est mis au niveau de la situation dramatique, et seul, un maître inspiré et très habile pouvait réussir comme il l'a fait, une situation dramatique de cette intensité. On devait redouter pour le quatrième acte de *Patrie*, un decrescendo d'intérêt, il n'en a rien été. L'architecture superbe de ce drame a donné au compo-

siteur une succession de scènes et d'ensembles du plus grand effet. Les patriotes flamands sont réunis à la maison de ville, les conjurés confiants dans la sainteté du serment, attendent impatiemment le signal qui doit sonner l'heure de la délivrance, ouvrir la capitale à l'armée libératrice. A cet endroit du drame se place la désespérance du carillonneur. Les patriotes traqués, cernés par les soldats espagnols, commandés par le duc d'Albe, font appel au sublime dévouement de l'humble martyr qui prévient et sauve du massacre les soldats de la liberté en donnant le signal convenu pour ajourner l'entrée des troupes du prince d'Orange. L'élégie d'une si noble simplicité qui sert d'apothéose au carillonneur est non seulement un chant admirable, mais il y a dans cette robuste pensée musicale un accent poétique qui donne à la mélodie l'intensité expressive en harmonie avec la fin tragique du héros populaire.

Les amis de Paladilhe, initiés aux péripéties du drame, redoutaient non sans raison, des comparaisons écrasantes entre le quatrième acte des *Huguenots*, et le splendide dénoûment du cinquième acte de *Patrie*, leurs craintes ont cessé d'être justifiées ; la ressemblance n'existe réellement pas. L'homme aimé obéissant au serment de punir le dénonciateur, ignorait en acceptant ce terrible devoir de justicier, qu'il devait immoler la femme qui avait sacrifié à son amour, ses devoirs et son honneur. On le voit par ce rapide exposé, les personnages du drame agissent sous la pression d'un sentiment très différent de celui qui éclaire et anime l'admirable duo des *Huguenots*. Le librettiste de *Patrie* et le compositeur ont évité avec un rare bonheur tout point de comparaison avec le scénario de Scribe et l'admirable musique de Meyerbeer. Les élans passionnés de la femme trahissant le secret des conjurés, font éclater les reproches inexorables de l'amant qui doit fatalement venger ses frères livrés au bourreau, ce duo dramatique d'une émotion poignante est admirablement encadré dans un double chœur ; chant de liberté des flamands marchant au supplice, et chœur de moines récitant les prières des agonisants. Le compositeur s'est élevé dans cet acte aux plus hautes inspirations musicales ; la parole chantée ou déclamée a la force d'accent que possèdent seuls les maîtres.

Les interprètes du drame de *Patrie* ont tous dans la mesure de leur talent et de leurs moyens, composé leurs rôles avec un art et une conscience qu'on ne saurait trop louer. Mme Krauss et M. Lasalle ont su, non seulement prouver qu'ils étaient de grands chanteurs lyriques, mais aussi qu'ils possédaient les qualités tragiques qui font les grands comédiens. Les dilettantes qui aiment l'art pour les douces jouissances qu'il donne, et qui prennent intérêt aux grandes manifestations musicales, voudront apprécier en délicats, les œuvres de Salvayre et de Paladilhe, *Egmont* et *Patrie ;* deux drames d'une donnée similaire. Rarement un point de comparaison aussi direct ne s'est offert au jugement du public. Les musisiens sans parti pris d'école, seront curieux de savoir comment ces deux

compositeurs, tous les deux jeunes, en pleine possession de leurs moyens, auront compris un scénario offrant des ressemblances historiques.

Le succès éclatant du drame lyrique de *Patrie* datera dans les fastes de l'Académie nationale, et dès ce jour Paladilhe a pris place au rang des maitres. Par ses chaleureuses inspirations, et par la facture artistique qu'il a su leur donner, le musicien s'est uni dans une harmonie parfaite à la noblesse de sentiments, à l'intensité passionnelle qui font agir les personnages du drame. Il ne me convient pas étant l'ami sympathique de Paladilhe, d'écrire dans le style du dithyrambe un article dont l'indépendance pourrait être mis en doute, je me contenterai donc d'affirmer avec la plus sincère conviction, que l'auteur de la partition de *Patrie* a produit une œuvre capitale, l'équivalent dans un autre ordre d'idées, des grands ouvrages lyriques de l'école française. J'allais oublier de dire que l'orchestration soignée dans ses plus petits détails est d'une ingéniosité très personnelle et présente des effets nouveaux d'un coloris charmant. Le livret de *Patrie,* œuvre scénique d'un intérêt passionnant, imposait au musicien le devoir de s'incarner d'une façon absolue avec les sentiments des personnages caractéristiques du drame. Aussi Paladilhe, admirablement soutenu par les situations qui accentuent avec tant de vigueur la marche progressive du scenario a trouvé des chants inspirés, venus du cœur, pour traduire les résolutions héroïques, l'amour de la patrie, ou la passion féminine dans ses élans de tendresse et de sacrifice. Le drame superbe de Sardou a été compris et vécu par Paladilhe avec une vérité expressive indéniable. Sa musique toujours en situation a l'accent de sincérité cherché par les grands maîtres, et sans aucune exagération on peut assurer que le compositeur s'est élevé aux plus nobles élans du pathétique dans la scène terrible de la dénonciation dans tout le quatrième acte et dans le duo si dramatique du meurtre de la femme traitre à la patrie. Au nombre des ingénieuses combinaisons de timbres, véritables trouvailles d'instrumentation, citons l'accompagnement de la chanson du carillonneur, au premier acte et le trait mélodique de clarinette accompagné par les harpes, qui rythment si heureusement le pas dansé par Mlle Subra. J'aurais vingt passages de même nature à mentionner, mais je me bornerai à dire que l'orchestration de *Patrie,* d'un chaud coloris, très variée dans ses procédés, est d'un vif intérêt. A une époque où la recherche d'effets nouveaux semble préoccuper les compositeurs à court d'idées, on est heureux de trouver réunis dans une œuvre, l'inspiration, le style et la facture. Les pensées mélodiques abondent, mais aussi la mise en œuvre est d'une rare habileté. La collaboration de Sardou et la ferme amitié de Legouvé ont enfin porté bonheur à Paladilhe, brisé la malechance qui jusqu'ici semblait s'opposer à des succès de longue durée. Le beau drame de *Patrie* a trouvé un musicien, dont le tempérament viril s'est merveilleusement identifié à l'action. Nous désirons vivement que cette

association donne dans un avenir prochain un lendemain à *Patrie,* la *Haine,* par exemple. N'y a-t-il pas, dans ce drame superbe, des situations saisissantes, capables d'exciter un musicien aux inspirations puissantes, La *Haine* nous semble un scénario d'opéra destiné par avance à Paladilhe. N'oublions pas dans ce résumé très succinct, très rapidement esquissé, d'adresser les plus vifs éloges au directeur M. Gailhard, Le goût et les soins minutieux apportés à la mise en scène, dans les détails comme dans l'ensemble, offrent un spectacle splendide et font grand honneur à sa direction.

Nous espérions compléter cette étude par un portrait du maître, dessiné par son excellent ami Delaunay ; mais la répulsion extrême du compositeur pour toute espèce de pose nous prive de ce plaisir. Eh bien, malgré lui, et dût-il nous en garder rancune, nous allons tracer les lignes de sa physionomie. Ma mémoire sera fidèle, car Paladilhe est de ceux qu'on aime et dont le souvenir est toujours présent à la pensée. Voici son signalement qu'il voudra bien reconnaître pour exact : tête forte, pensante, traits énergiques mais bien modelés, regard doux et profond, le front agrandi par une calvitie prématurée, affirme l'intelligence et la volonté. L'impression d'ensemble des lignes du visage est sympathique, attrayante.

Bien rarement, Paladilhe se départ de la réserve et du calme qui lui sont habituels. Ces qualités qu'il ne faut pas taxer de froideur et d'indifférence, sont le résultat de l'éducation première, et répondent à sa nature recueillie. Son caractère bien pondéré, et la distinction de son esprit le font apprécier de tous ceux qui savent que l'éminent artiste est doué d'un cœur fidèle, aimant et dévoué. Sans jamais s'imposer à l'affection de ses amis, Paladilhe a le rare bonheur d'en être chaleureusement aimé, et personne au monde n'est plus digne que lui de ce reconfort moral, qui nous fait accepter avec une égale sérénité d'âme la bonne ou la mauvaise fortune, et qui nous autorise à croire aux sentiments généreux et fraternels de la grande famille humaine.

MARMONTEL.





LES « POÈMES DE CHINE »



'EST le titre d'un livre de poésies que l'un des collaborateurs de *L'Artiste*, Émile Blémont, va publier, sous peu de jours, à la librairie Lemerre. Pour ce recueil d'une originalité assez rare en ce temps, et d'une saveur exquise — les lecteurs de la Revue ont pu l'apprécier dans *la Courtisane aux enfers*, une scène chinoise qui a été publiée ici (1) et qui fait partie des *Poèmes de Chine* — Paul Arène a écrit la préface qu'on va lire. Ce nous est une vive satisfaction que les deux poètes — auteur et préfacier — avec une égale bonne grâce, aient bien voulu offrir à *L'Artiste* la primeur de ces pages, vrai régal de lettré.

Mon cher Blémont,

Il y a eu erreur d'adresse ! La plume vous aura fourché, écrivant Paul au lieu de Jules ; et, puisqu'il s'agit de Préface, c'est certainement à mon frère et non pas à moi, c'est à l'auteur compétent de *La Chine familière*, que vous aviez l'intention de demander quelques lignes pour annoncer un recueil de poèmes imités du chinois.

En effet, nul mieux que lui, parmi nos amis, n'aurait pu dire par quel miracle de patience et d'ingéniosité vous avez, sans que l'arome s'en évaporât, transvasé dans le cristal de la strophe française cette pure essence orientale d'un exotisme si volatile ; nul — c'est bien le moins qu'entre mandarins improvisés on abuse de la métaphore — nul mieux que lui n'aurait pu dresser au seuil de votre livre un de ces petits arcs plus hospitaliers que triomphaux, sculptés modérément, mais ornés d'antiques et savantes devises, qui accueillent le visiteur à l'entrée du

(1) Voir *L'Artiste*, 1886, I, page 233.

jardin minuscule et artificiel, où les lettrés du Céleste-Empire se réunissent pour se dire des vers et s'offrir des tasses de thé.

Mais après avoir été chinois treize ans, quatre ans tunisien, voici que ses destins consulaires ont rendu mon frère andalou. Algésiras est loin, très loin, là-bas, en face du Maroc, par delà les colonnes d'Hercule. Une lettre mettrait longtemps à aller, longtemps à revenir ; et ici, rue des Grands-Augustins, les bons imprimeurs s'impatientent. J'écrirai donc les quelques lignes, puisqu'il le faut; et tant pis si les sottises que je vais dire font se dresser sur son crâne rasé, toute droite, la mèche de Si-Tien-Li.

Et d'abord, que je vous félicite d'avoir songé à ces pauvres Chinois ! Un moment, vous le savez, le Chinois fut à la mode. Théophile Gautier, Louis Bouilhet, s'éprirent un jour de la Vénus aux yeux bridés, aux ongles roses, dont les petits pieds paresseux trébuchent dans les plis du satin roidi par des monstres en or ; et les chimériques pays qu'arrose le Fleuve Jaune, avec leurs pavillons sur l'eau, leurs bateaux de fleurs illuminés, retentissant de frêles musiques, et leurs tours de porcelaine dont la silhouette bizarre se dresse sur un ciel uni, traversé de vols de cigognes, furent la dernière contrée où le romantisme planta son pennon bariolé de conquérant inventeur de mondes.

Puis l'Exposition de 1878, dans son gigantesque déballage, nous apporta les Japonais. Vous rappelez-vous l'engouement ? Le japonisme devenait une religion, dont Goncourt fut le messie et Philippe Burty le Jean-Baptiste précurseur. On s'extasiait, non sans raison, devant les merveilles d'un art exquis en sa nouveauté, oubliant que ce n'était là qu'une fleur — délicate, certes, et d'un coloris délicieux — éclose sur le tronc combien de fois séculaire de l'art chinois !

Car les Chinois, en décadence aujourd'hui, furent de grands artistes à leur heure ; et nos fabricants japonais de masques, de crêpons et de gardes-de-sabre, malgré leur fécondité décorative, leur sentiment de l'échantillonnage des tons, l'amusante alchimie de leurs patines et prestesse de leurs tours de main, n'ont rien produit qui se puisse comparer aux bronzes d'un si noble style, aux peintures sur soie, calmes et simples comme de belles fresques, dont la Chine, jadis, décora ses palais et ses temples.

De la poésie japonaise, par exemple, personne ne parlait. On eût dit qu'il n'existait pas de poésie japonaise. Ce qui prouverait qu'une littérature s'improvise moins aisément qu'une école de dessin ou qu'une fabrique de précieux petits pots et de laques agréablement décorés.

D'ailleurs cette flambée d'art n'aura pas duré plus qu'un feu de sarments. Et tandis que le Japon, dans son *hara-kiri* définitif, se suicide, abandonnant, pour se déguiser à l'européenne, tout ce qui faisait sa grâce et son génie, les Chinois, plus sages, entendent demeurer fidèles à leurs traditions, à leurs costumes, et aux beaux vers de leurs poètes que le peuple chante encore.

Et savez-vous pourquoi les poètes vont aux Chinois ? — non pas aux invraisemblables magots de paravent, ou aux non moins invraisemblables mandarins emmarquisés que la diplomatie nous envoie ; mais aux vrais Chinois tels que la littérature les révèle ! — c'est que, entre les Chinois et le poète, quelque pays qu'habite d'ailleurs ce dernier, il existe un idéal commun. C'est que, dans ce moment où tous les peuples, un peu japonais à leur manière, dispersent au vent, comme une inutile cendre, les alluvions du passé, le poète se sent devenir, non pas réactionnaire, mais traditionniste, et que le Chinois est surtout un homme de tradition.

De plus, et voilà encore un secret motif de sympathie, le Chinois aime la nature naïvement, enfantinement, comme l'aime le poète.

Fin observateur, à la fois indulgent et narquois, le Chinois a ainsi caractérisé le Français : — « Un homme agité qui toujours marche, sifflant son chien et donnant des sous aux petits enfants. » On pourrait de même, par une formule caricaturalement synthétique, définir le Chinois : « Un homme calme, assis dans un petit jardin, et qui songe aux aïeux en regardant pousser ses choux. »

Voilà, mon cher Blémont, le Chinois qui m'apparaît à travers vos traductions.

Peut-être ne le trouverait-on pas tout à fait identique dans la réalité. Mais qu'importe ! Nous-mêmes, ressemblons-nous si exactement aux héros de Victor Hugo et de Corneille ? Socrate était laid : il sculpta les Grâces. Prenons le Chinois comme il s'est rêvé.

Depuis les vers immémoriaux que Confucius recueillit, jusqu'aux chansons populaires qui se vendent imprimées sur les petits cahiers à un sou, et que les musiciennes courtisanes chantent le soir dans les bateaux de fleurs et les débits de thé, en passant par les odelettes d'un art si précis et si raffiné de Li-taï-pé et de Thou-fou, le but de vos poètes reste le même : faire aimer la vie, en montrant que l'homme au cœur pur peut, sans grand ennui ni grand effort, trouver son paradis sur terre.

Et quel indulgent paradis, clos et fleuri comme un jardin, que ce paradis de sages et de lettrés !

Du vin clair, une barque fine,
Un peu de musique et d'amour,
C'est en ce terrestre séjour,
La béatitude divine.

L'amitié, le vin, les vers, la musique, une barque amarrée, prête à prendre le fil de l'eau, en faut-il davantage pour être heureux ? Que l'amour trahisse, que l'ambition déçoive, que la vieillesse arrive précédant la mort, l'éternelle consolatrice est là : la Nature. Non pas la grande Nature panthéiste, toujours environ-

née d'un peu de terreur : mais une nature intime, rapprochée de nous, et qui, pour arriver à notre cœur, parle d'une voix familière :

Lorsque les vierges des campagnes
Voguent sur les flots du lac bleu,
Les fleurs lèvent la tête un peu
Et disent : — Voici nos compagnes !

Puis, lorsqu'au souffle de la nuit
Toutes s'en retournent chez elles,
La lune aux blanches étincelles
Sur les flots clairs les reconduit.

Vous est-il arrivé, aux jours d'école buissonnière, de vous coucher à plat ventre au milieu des bois, et là, pris d'une délicieuse extase, le monde et la classe oubliés, d'avoir passé des heures, écoutant le vent chanter, l'herbe germer et vous perdant dans la contemplation d'un infini féerique et minuscule ?

Ces sensations, vos poètes chinois les ont senties et fixées :

Chaque beau jour qui s'écoule,
Fuit pour ne plus revenir ;
Le clair printemps se déroule,
Le printemps pur va finir.

Étendu, plein d'indolence,
Au pied des grands arbres verts,
Seul, je contemple en silence
L'impénétrable univers...

La fleur Jo, comme elle est fraîche !
La fleur Lan, quel pur joyau !
Puis la fleur Lan se dessèche,
L'ombre emporte la fleur Jo.

Elle est divine et succombe,
La fleur au parfum subtil !
La fleur penche, la fleur tombe ;
Mais son parfum, où va-t-il ?

Personne comme ces délicats impressionnistes n'a traduit le charme pénétrant des demi-saisons, le premier réveil printanier, les vagues tristesses automnales :

O la bonne petite pluie,
Qui sait bien quand il faut venir !...

Doucement, sur un vent propice,
Elle est venue, exprès, la nuit ;
Tiède, fine et réparatrice,
Elle a tout humecté sans bruit.

Dans leurs strophes, comparables pour l'ingénuité parfaite des détails à cer-

tains premiers plans de nos Primitifs où l'on voit des gouttes de pluie luire sur un galet et des insectes cheminer à travers les brins de gazon, un simple mot, une épithète, une image, — tache bleue ou rose que souligne parfois un trait d'or — suffisent à évoquer la floraison légère de l'abricotier, la touffe de roseaux penchée sur le cristal d'un lac, ou le premier souffle d'hiver courbant les frissonnants chrysanthèmes.

Et même, en la saison mauvaise, enfermés avec des amis, quand le thé chante, quand le chat se gratte, et que la pie apprivoisée, jacassant, annonce de tristes présages, toujours un coin de store relevé laisse voir, blanchies par la neige ou s'égayant de tardives fleurs, les eaux, la plaine et la montagne :

Au milieu du petit lac artificiel,
Un joli pavillon fait briller en plein ciel
Sa porcelaine verte et blanche ;
Un pont de jade y mène, un léger pont voûté,
Qui, par-dessus les flots du doux lac argenté,
Comme un dos de tigre se penche.

Là, sous ce pavillon tout pailleté d'éclairs,
Quelques amis, vêtus d'amples vêtements clairs,
Boivent des tasses de vin tiède :
Le bonnet en arrière, ils boivent, gais, dispos,
Puis, relevant leur manche et laissant les propos,
Ils font des vers comme intermède,

Et dans le petit lac, où le pont renversé
Semble un croissant de jade au sein de l'eau bercé,
Quelques amis, gais, l'œil alerte,
Avec leur robe claire où miroite un rayon,
Boivent, la tête en bas, sous un fin pavillon
De porcelaine blanche et verte.

Parfois aussi, le poète rappelle les jours de jadis, ou bien raconte ses souvenirs, ses voyages, ses aventures. C'est un Empereur dont la triomphante jeunesse se raille des trop sages mandarins qui l'attendent pour le Conseil ; une Impératrice, vision entrevue sur l'escalier de son pavillon doré, éblouissante et blanche comme un clair de lune ; la joie d'un cavalier qui passe en chantant sa chanson de route ; les tristesses et les dépits d'une courtisane vieille :

Quand la fleur tombe dans la boue,
Les passants la relèvent-ils ?...

C'est encore — car, bien avant nous, ils inventèrent la mélancolie et connurent le sentiment douloureux de la fragilité des choses humaines — un palais croulant, des ruines hantées, et la pluie qui tombe sur la mer tandis que les corbeaux croassent et que, note délicieusement chinoise, un singe accroupi pleure là-bas, parmi les tombeaux.

L'âme, il est vrai, n'a pas tant de couleur locale qu'on le pourrait croire ; et l'humanité, paraît-il, est partout identique à elle-même. Sans parler de quelques poèmes évidemment modernes, où se devine l'action réflexe de l'influence européenne : *La Guitare,* par exemple, d'une si étonnante virtuosité ; *Le Chien du vainqueur,* dont l'auteur pourrait bien avoir connu Leconte de Lisle ; — sans discuter cet exquis madrigal romantique, révélé par une lettrée de Paris, *L'Ombre des feuilles d'oranger,* madrigal, si j'ose m'exprimer ainsi, plus chinois que nature — il faut reconnaître qu'en bien des coins la poésie chinoise ressemble à notre poésie.

Certaines petites odes, très authentiques celles-là, m'ont agréablement fait songer à l'Anthologie, à Horace ; et, ma foi ! n'en déplaise aux fanatiques d'exotisme, *Le Retour* pourrait bien rappeler aux lecteurs le charme d'une élégie d'André Chenier.

Ne sent-on pas dans les *Chants alternés* le parfum agreste d'une églogue de Théocrite ? Saurait-on refuser à la Tour des Regrets, à son vieux Jen-Wang et à ses diables, une couleur bizarrement dantesque ? Et le *Fou des Fleurs* n'a-t-il point quelque chose du libre et charmant génie de La Fontaine ?

Toute cette poésie, — par certains autres côtés si différente de la nôtre, et qui mariant dans le texte original la magie du rythme à celle du dessin, donne non seulement aux oreilles, mais encore aux yeux, un double plaisir esthétique — toute cette poésie se retrouve dans votre œuvre, mon cher Blémont ! car, ainsi que les citations en témoignent, vous n'avez pas craint de traduire des vers en vers : et c'est encore là un acte de courage dont il convient que l'on vous félicite.

Autrefois la ville et la cour eûssent estimé tout naturel ce qu'aujourd'hui beaucoup considéreront comme une entreprise paradoxale.

Les Français aimaient alors les *belles infidèles,* pas toujours si infidèles que cela, et vraiment belles quelquefois, avec leur ceinture un peu lâche, sous la flottante draperie qu'un souffle musical anime.

Nous préférons aujourd'hui, même lorsqu'il s'agit de cette chose légère : le poète, les traductions archaïques, d'une savante et compréhensible barbarie, exactes inexorablement, et comme cuirassées dans les fermes contours d'une prose éclatante et métallique. Un grand écrivain a fait en ce genre des chefs-d'œuvre, géniales restitutions qui resteront, je l'espère, définitives. Pourtant, quelque chose leur manque : le vers, l'écho, si lointain fut-il, de la voix chantante de la Muse. Oui ! quoi qu'en puisse penser Leconte de Lisle, ses traductions en prose lues et admirées, c'est encore dans les vers d'airain des *Érinnyes* que j'entends réellement gronder le tonnerre du vieil Eschyle.

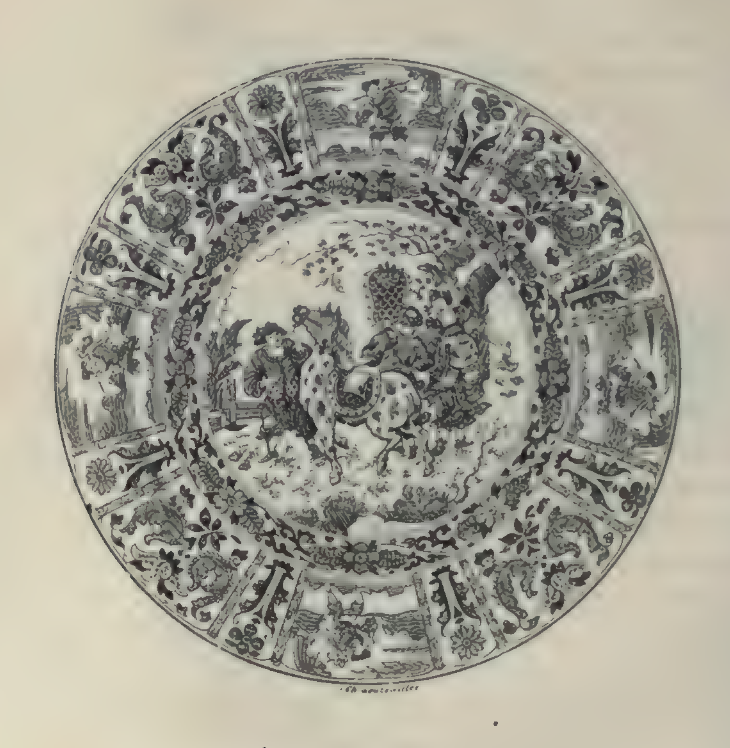
A la vérité, les deux systèmes ont du bon, en n'étant parfaits ni l'un ni l'autre. L'idéal serait une traduction, alors évidemment absolue, qui unirait le chant à

la littéralité. Mais l'absolu n'est pas de ce monde : et sans doute vous ne l'avez pas rêvé.

Vous avez voulu seulement, sans prétention ni parti pris, nous montrer vivantes, avec leur parfum et leur éclat, un bouquet de ces fleurs d'extrême Orient, que nous avions surtout connues jusqu'ici sèches et décolorées entre les pages de livres fort savants d'ailleurs.

Et vous y avez réussi, car, en vous lisant, il me semblait habiter quelque pays lointain et féerique, où, sous un pavillon pareil à celui du bon buveur Li-taï-pé, en compagnie des camarades de la première heure demeurés fidèles au culte des vers, nous reprenions les indulgentes chansons dans lesquelles nos confrères chinois se sont complu souvent à célébrer un sentiment un peu négligé par les lettrés de France, et qui s'appelle l'amitié.

PAUL ARÈNE.





UN SOUVENIR



Le dîner tirait à sa fin. L'histoire romanesque d'un charmant mariage, célébré la veille, nous fut contée au dessert. Dans quelle réunion de vingt personnes, si *select* qu'on la suppose, un fils ou un frère de Joseph Prudhomme ne réussit-il pas à se faufiler? Enflant les notes comiques de sa basse profonde, notre Prudhomme s'écria soudainement :

— Dire que ces deux êtres, si bien faits l'un pour l'autre, ne s'étaient jamais vus avant le jour où ils se rencontrèrent au concours hippique, et qu'il a suffi d'un regard.... O amour! le voilà bien ton coup de foudre! oui, le voilà bien.

Une voix moqueuse chuchota à mon oreille :

— Est-ce que vous y croyez, vous, à ce coup de foudre merveilleux dont parle ce monsieur plein d'éloquence?

— Hélas! non, je n'y crois plus.... Et vous, mademoiselle?

— Moi, pas encore. Ah ! par exemple, je crois fermement au coup de foudre de l'antipathie... et à celui de la sympathie pareillement, dit ma jeune voisine en choquant gentiment son verre contre le mien. En celui-là j'ai une foi absolue.

— Comptez qu'à dater de ce jour ma foi égalera la vôtre.

— Pourquoi ?

— Avant l'heureux hasard qui m'a placé près de vous à cette table hospitalière, je n'avais pas l'honneur de vous connaître.

— Eh ! bien ?

— En moins de deux heures vous m'avez conquis.

— Est-ce un compliment banal ?

— Certes, non. Je me sens pénétré pour votre personne d'une sincère amitié. Le coup de foudre de la sympathie, quoi !

C'était la vérité, la vérité sans fard et sans voiles. Peinture, musique, littérature, philosophie, morale, — l'odieuse politique exceptée, — nous avions effleuré tous les sujets ; et cette conviction m'était restée qu'à un esprit très original et très vif, cette jeune fille unissait le jugement le plus droit et le plus sûr.

C'est en français que nous avions causé, et notez que si je ne surpassais l'ignorance des carpes, j'aurais pu converser tout aussi bien avec elle en anglais, en allemand, en russe, en italien ou en espagnol, à mon choix.

— Eh ! bien, oui, reprit-elle en mettant sa petite main dans ma grosse patte, je crois à votre amitié, je l'accepte et j'en veux une preuve concluante. Me la donnerez-vous ?

— Tout de suite, si c'est votre désir.

— Non... plus tard... quand je serai morte.

— Que dites-vous là ! songez donc que j'ai vu trois fois plus d'hivers que vous de printemps.

— Bah ! on ne sait ni qui vit, ni qui meurt. Donc, quand j'aurai pris domicile dans quelque radieuse étoile, vous me consacrerez deux lignes de souvenir... C'est ce que réclame de votre amitié Marie Bashkirtseff.

Elle me présenta à sa mère. On devait se voir souvent... Mais ainsi que vont les choses, neuf fois sur dix, dans cette gueuse de vie parisienne, je ne la revis plus.

Si ! une fois, à la Librairie Nouvelle. Un livre de moi avait paru le matin chez Dentu et je venais le recommander aux excellentes prières de Renoul et d'Achille Eymann. Que celui de mes confrères qui n'a pas agi de même me jette le premier pavé et il est certain que j'échapperai au supplice de saint Étienne.

Je ne fus pas médiocrement surpris d'apercevoir Mlle Bashkirtseff à cette heure matinale, et comme je lui exprimais mon étonnement :

— Je voulais que le premier exemplaire de votre livre fut acheté par moi, dit-elle avec un bon sourire.

Et moi de riposter :

— Que ne suis-je assez millionnaire pour me payer tous vos tableaux ?

— Vrai? vous aimez ma peinture ?

— Passionnément.

Nous emparant de deux escabeaux de bois de la Librairie Nouvelle, nous choisîmes un coin écarté où de bavarder en paix on eût la liberté. Heureusement sa femme de chambre veillait. Au dernier coup de midi, elle lui fit respectueusement observer que le déjeûner devait être sonné depuis longtemps à l'hôtel Bashkirtseff... Et elle s'enfuit en me disant : « Au revoir. »

Où l'ai-je revue? Couchée sur son lit funèbre... A ce souvenir je m'arrête. Le moyen d'écrire quand on a des larmes plein les yeux!

ALBÉRIC SECOND.





JOURNAL POSTHUME D'UNE ARTISTE

FRAGMENTS



En publiant, dans la livraison de décembre 1885, un article de M. François Coppée sur Marie Bashkirtseff, cette jeune fille morte à vingt-trois ans, au moment où son talent de peintre et même de sculpteur s'affirmait avec éclat par des œuvres d'une originalité charmante et d'une facture souvent magistrale, *L'Artiste* ajoutait dans une note (1885, II, 429) : « La jeune artiste à laquelle sont consacrées les pages émues que l'on vient de lire, a laissé un volumineux et intéressant Journal où elle notait, au jour le jour, ses impressions, ses souvenirs, ses espérances et aussi ses déceptions et ses découragements quand — insaisissable Protée — l'idéal de son art se dérobait à ses efforts. *L'Artiste* en publiera prochainement quelques extraits, à côté de la reproduction de quelques-unes des œuvres importantes qu'a laissées Marie Bashkirtseff. L'éloquent article de M. Coppée en est comme la préface. »

Ce projet nous le réalisons aujourd'hui en recueillant pour nos lecteurs des fragments glanés un peu à l'aventure dans le vaste champ de ces souvenirs. On y retrouve l'ardente imagination de cette étrange et belle jeune fille, et sa passion de l'art auquel, dédaignant les succès mondains, elle s'était consacrée tout entière ; on y ressent le charme de cette âme élevée dont tous ceux qui l'ont connue ont subi l'ascendant, comme en témoigne le souvenir que M. Albéric Second raconte aux pages qui précèdent.



Paysage d'Automne, par Marie Bashkirtseff

Qu'est-ce que la peinture, même la plus belle, la plus grande, quand on a regardé l'*Arlequin* (1) ? Misère, mièvrerie, tricherie, décadence ! Où est le critique qui ait convenablement parlé de cette statue ? Où est l'écrivain de génie qui ait présenté à la masse cette œuvre étonnante ? Où est le Théophile Gautier qui va la divulguer, va y initier le public en lui présentant cette œuvre extraordinaire sous son vrai jour ?

Il est très difficile, par le temps qui court, de parler avec justice d'un artiste vivant et jeune. Et je ne crois pas qu'on ose mettre qui que ce soit au-dessus de... tout le monde. Du reste, le public apprend à prononcer certains noms comme le résumé du génie humain : Phidias, Michel-Ange et Raphaël ; puis d'autres plus rapprochés de nous. Et il faut une autorité et surtout une indépendance introuvable pour proclamer ainsi la suprématie d'une œuvre contemporaine.

L'*Arlequin* est non seulement d'une exécution sans rivale, mais c'est encore et surtout une œuvre de haute philosophie. Est-il donc possible que la grande masse n'en perçoive que la désinvolture, le métier, le talent ! Il est vrai que l'exécution seule en ferait au besoin un chef-d'œuvre. Mais la pensée et la portée que lui a données l'artiste, en font une conception d'un ordre absolument élevé. C'est la plus haute expression du génie spirituel et satirique. C'est l'image la plus fine et complète et la plus grandiose de l'esprit supérieur qui voit défiler devant lui les vices, les ridicules et les infamies de l'humanité. C'est d'une nervosité quintessenciée, qui est bien de notre époque. C'est fini, c'est profond, c'est formidable, c'est grandiose.

La sublime allégorie frémit, vibre ; les muscles tressaillent sous les pièces du costume collant. Planté sur ses deux pieds, le corps rejeté en arrière avec une désinvolture extraordinaire, les bras croisés, sa batte à la main, la bouche riant de travers, il bafoue l'humanité.

Allez, regardez MM. X, Y, Z : c'est très beau, de belles lignes, de la chair, de grands talents. Puis regardez Saint-Marceaux et retournez de nouveau aux autres, et vous éprouverez une sensation de vide, de mollesse, de..., comme lorsqu'on regarde un panneau décoratif après un beau tableau.

Si j'étais une personne remarquable, je serais célèbre... mais par quoi ? Le chant et la peinture ! n'est-ce pas assez ? L'un est le triomphe du moment, l'autre est la gloire éternelle !

Comment peut-on ne pas adorer Verdi ? Je ne connais rien de plus remar-

(1) La statue bien connue, de M. René de Saint-Marceaux, exposée au Salon de 1880.



OPHÉLIE

Imp Eudes

quable que son *Aïda.* Chaque accord et chaque phrase parle ; je crois vraiment que l'on comprendrait et le sens de la pièce, et dans quel pays cela se passe, et tout enfin, sans voir la scène et sans entendre les paroles. C'est dans ce sens-là que je place *Aïda* plus haut que toutes les musiques du monde. Et aussi quel charme ! quelle force ! quel sentiment exquis !

Vous savez, je n'en parle pas au point de vue savant. Je ne saurais pas et ce serait dommage. On est plus..., on jouit plus, ne sachant pas comment c'est fait. Ne devant rien faire de sérieux en musique, je n'en sais que ce qu'il faut pour une personne de goût qui ne veut pas composer.

C'est ce soir, en jouant des airs d'*Aïda* sur ma mandoline, que j'en raffolle. J'avais oublié la musique... La musique dispose à la vie, à la gaîté, aux larmes, à l'amour, enfin à tout ce qui agite, contente et tourmente ; tandis que le dessin est un travail qui vous enlève de la terre et vous rend indifférent à tout excepté à votre art.

On m'a promenée au Bois, il faisait très beau et l'air était si doux que je me croyais en Italie. Il faudra aviser pour le dimanche. Je m'ennuie de perdre un jour chaque semaine, car je ne sais pas me reposer : quand je me repose, je m'ennuie.

Sans doute, l'étude de la musique demande la même application, le même calme, mais pour peu qu'on en fasse pour soi ou pour les autres, on doit subir toutes ses influences. On se passionne pour le dessin, la peinture, mais jamais ils ne vous feront... Je deviens folle, car je ne sais pas rendre ma pensée ! D'ailleurs, je dis des choses fort connues ; je veux seulement qu'on sache ce que j'en pense, moi.

Les étrangers sont comme le grand Molière : ils prennent leur bien où ils le trouvent. Nous aurions imité que ce serait notre excuse (1). Ce qui est étonnant, c'est qu'un critique d'art de votre valeur dise qu'on suit tel peintre ou tel système, qu'on emploie tel procédé (!!!) parce qu'on ne se cantonne pas pour toujours dans une spécialité chère aux marchands.

Ni M. Bastien-Lepage, ni le troupeau d'étrangers que vous citez, ne songent, je crois, à adopter ou à renier les Japonais, les primitifs, etc., etc. Ils font ce qu'ils voient, avec sincérité, sans malice, avec plus ou moins de talent. Si leur sujet les prend dans la rue, ils le font dans la rue ; si c'est dans un atelier, ils adoptent l'atelier. Vous êtes trop observateur pour ne pas avoir remarqué les différences d'éclairage. Peindre des marins au bord de la mer, en plein air où la

(1) Ces réflexions furent inspirées à l'artiste par l'appréciation portée par un critique d'art sur son œuvre et sur celles d'autres artistes étrangers.

lumière est diffuse, ou des gamins au coin d'une rue, à l'endroit même où on les voit, est-ce suivre un système ?

Soyez juste. Si on faisait régner dans un salon une atmosphère semblable à celle du dehors, ce serait système et parti pris. Nous ne l'avons pas fait : nous avons fait ce que nous avons vu et comme nous avons pu. Excusez du peu et ne nous calomniez pas.

Ce matin espérant ne rencontrer personne, je me risque à la salle Petit. Exposition des Cent Chefs-d'œuvre. Decamps, Delacroix, Fortuny, Rembrandt, Rousseau, Millet, Meissonier (le seul vivant) et d'autres.

Et d'abord je fais mes excuses à Meissonier que je connaissais mal et qui n'avait que des choses inférieures à la dernière exposition de portraits. Mais ce qui m'a poussé à sortir avec mon voile de crêpe, c'est l'envie de voir Millet, que je ne connaissais pas du tout et dont on m'assourdissait. Bastien n'en est que le faible imitateur, disait-on. Enfin j'en étais agacée. J'ai vu et je retournerai voir. Bastien en est l'imitateur si l'on veut... parce que ce sont des paysans tous deux et parce que tous deux sont de grands artistes et que tous les véritables chefs-d'œuvre ont un air de famille. Les paysages de Cazin se rapprochent bien plus de Millet que ceux de Bastien. Chez Millet dans les six toiles que je vois là, ce qui est beau, c'est l'ensemble, l'harmonie, l'air, la fluidité. Ce sont des petites figures vues d'une façon sommaire, très large et très juste, et ce qui rend Bastien d'une force sans égale aujourd'hui, c'est l'exécution méticuleuse, forte, vivante, extraordinaire de ces figures humaines, l'imitation parfaite de la nature, enfin la vie. Son *Soir au village*, qui n'est qu'une impression de petite dimension, égale Millet, certainement ; il n'y a là que deux petites figures perdues dans le crépuscule. Je sais bien qu'il est plus difficile de donner aux grands tableaux cette enveloppe si fondue, si douce et si ferme qui caractérise Millet (mais il faudrait y arriver). Dans un petit tableau beaucoup de choses peuvent s'escamoter ; — je parle des petits tableaux où l'impression domine. — On peut souvent donner ce rien et ce tout, qui s'étend à tout et qui ne se trouve précisément sur aucun point, appelé charme, avec quelques coups de pinceau heureux ; tandis que dans un grand tableau tout cela change et devient terriblement difficile, car le sentiment doit s'appuyer sur la science.

On n'ose déifier que les morts. Si Millet était vivant, qu'en dirait-on ? Et puis on avait là six toiles de Millet, seulement. Est-ce que nous ne trouverons pas six toiles équivalentes rue Legendre ? *Pamèche*, 1 ; *Jeanne d'Arc*, 2 ; *Portrait du frère*, 3 ; *le Soir au village*, 4 ; *les Foins*, 5. Je ne connais pas tout, et il n'est pas encore mort ! Bastien est moins le fils de Millet que Cazin, qui lui ressemble



Nausicaa, par Marie Bashkirtseff

beaucoup en plus jeune. Bastien est original, il est lui. On procède toujours un peu de quelqu'un, mais la personnalité se dégage ensuite. Du reste, la poésie, la force, le charme sont toujours les mêmes, et si c'est *imiter* que de les chercher, alors ce serait désespérant ! On ressent une vive impression devant un Millet : on la trouve devant un Bastien-Lepage. Qu'est-ce que cela prouve ? Les superficiels disent *imitation :* ils ont tort. Deux acteurs différents, dans des pièces différentes, peuvent vous émouvoir de la même façon, parce que les sentiments véritables, humains, intenses, sont toujours les mêmes.

Lorsqu'un homme de talent se maltraite, c'est la preuve que c'est un vrai artiste ; mais moi, c'est parce que je vois trop clair, trop vrai, moi c'est la vérité et alors.....

M. J... toujours difficile est content de ma statue qui est finie comme esquisse. Pour mon grand paysage, il le trouve bien aussi. Il prétend qu'il l'avait bien dit. « Ça a d'abord été un peu mieux, puis beaucoup mieux, ensuite très bien, et nous touchons au moment où ça sera *tout à fait bien.* » Et tu n'es pas folle de bonheur ? Non ! Pourquoi ? Parce que ce n'est pas mon opinion, parce que je ne suis pas *moi-même* très contente. Je voudrais faire mieux. Ceci n'est pas scrupule d'artiste de génie..... c'est..... je ne sais quoi, enfin !.....

Aussi le travail est-il une lutte lassante, que redoutent et que chérissent les belles et puissantes organisations, qui souvent s'y brisent. Un grand poète de ce temps se disait en parlant de ce tourment : « Je m'y mets avec désespoir et je le quitte avec chagrin. » Que les ignorants le sachent, si l'artiste ne se précipite pas dans son œuvre comme Curtius dans le gouffre, comme le soldat dans la redoute sans réfléchir, et si, dans ce cratère, il ne travaille pas comme le mineur enfoui sous son éboulement, s'il contemple enfin les difficultés au lieu de les vaincre une à une, à l'exemple de ces amoureux de féeries qui, pour obtenir leurs princesses, combattent des enchantements renaissants, l'œuvre reste inachevée, elle périt au fond de l'atelier. Mon Dieu, les ignorants ne comprendront pas davantage, mais ceux qui sont des nôtres trouveront dans ces lignes un enseignement saisissant, une consolation, une force.

(*A suivre*) MARIE BASHKIRTSEFF.





LES EXPOSITIONS PARTICULIÈRES

EN 1886



'ANNÉE qui vient de finir a été non moins favorisée que les précédentes sous le rapport des expositions de toutes sortes, et je pense qu'il n'est pas sans intérêt de faire ici un rapide examen de ces douze mois de floraison artistique. Elle s'impose à nous de plus en plus, la République des Arts; si cela continue, elle deviendra peut-être bientôt notre forme définitive de gouvernement et le calendrier est menacé d'être bouleversé encore une fois; mai deviendra le mois des peintres; juin, celui des statuaires; juillet, celui des architectes; les dessinateurs, graveurs et décorateurs se partageront les suivants; les pastellistes, aquarellistes auront aussi les leurs.....; quant aux *sans-culottides* on les abandonnera aux incohérents. Nous n'en sommes pas encore là, mais à peu de chose près, car vous allez voir se renouveler en 1887, et dans un ordre semblable à celui de l'année dernière, les mêmes expositions dans les mêmes galeries, et les œuvres des mêmes artistes disposées de la même façon, si bien que j'entends d'ici plus d'un visiteur répéter la phrase habituelle : « Mais nous avons déjà vu tout ça ! » Cette similitude n'est que superficielle, et, pour juger de la progression et de la transformation de l'art, il faut jeter un regard à plusieurs années en arrière, alors on est suffisamment édifié sur les *avatars* successifs de la manière, du style et du goût de chaque époque. Je viens de faire dernièrement le relevé de nos expositions parisiennes depuis la fin du XVII[e] siècle, c'est-à-dire depuis 1673; j'ai enregistré d'abord les cent quatre

salons officiels et en outre plus de trois cent cinquante expositions particulières, et encore, dans ce nombre, ne sont pas comprises les expositions de concours ou de ventes célèbres : cette revue du passé n'est pourtant pas sans lacunes, et j'ai déploré, plus d'une fois, que mes prédécesseurs dans l'histoire de l'art n'aient pas songé à réunir, au fur et à mesure, les documents relatifs à ces multiples manifestations de vie artistique ; c'est dans le but de laisser des documents certains sur notre époque, à ceux qui me succèderont, que j'ai entrepris de faire ces revisions annuelles. *L'Artiste* n'a pas négligé, il est vrai, de rendre déjà compte des principales expositions de 1886; notre confrère, M. Charles Ponsonailhe, a consacré un article très développé aux expositions du Cercle de l'Union artistique, du Cercle Volney, à celles de l'*Union des femmes peintres et sculpteurs,* du *Mozart* de Munkacsy chez Sedelmeyer, et de la tombola de Claude Lorrain (1). M. Alfred Lanson, qui tient à l'exemple de David d'Angers, aussi habilement la plume que l'ébauchoir, a très bien défini et analysé l'œuvre de Paul Baudry, exposée en avril et mai à l'école des Beaux-Arts (2), mais en dehors de ces importantes exhibitions, il m'en reste une vingtaine à décrire, pour compléter la série.

Aux mois de janvier et février, nous avons vu se succéder, dans la *Galerie des Artistes modernes* de la rue de la Paix, les fines et lumineuses aquarelles de M. A. Porcher, les vues d'Orient de M. N. Berchère, les paysages peuplés d'animaux de M. Otto van Thoren. Chaque notice-catalogue de ces expositions est ornée d'un croquis de l'artiste. En février, en même temps que les expositions de la place Vendôme, de la rue Volney, et de celle des femmes peintres et sculpteurs, les *Aquarellistes* réunissaient pour la huitième fois leurs œuvres dans les galeries de Georges Petit, rue de Sèze : M. Émile Adan s'y faisait remarquer par de mélancoliques compositions, entre autres celle de *Pascal et Criquette* inspirée par le roman de Ludovic Halévy; M. Édouard de Beaumont réjouissait notre imagination avec les pimpantes féeries des *Contes de Perrault*, M. Boutet de Monvel y faisait défiler ses amusants *Boys* très proches cousins de ceux de Kate Greneway; enfin, M. Victor Gilbert étalait pour la convoitise de nos yeux des brassées de fleurs et des paniers de fruits; combien il était charmant de naturel et de pose, son gentil petit écolier considérant, avec une attention gourmande, les rubis des premières cerises faisant les coquettes à l'étalage de la fruitière. MM. Français, Duez, Harpignies, Jourdain et Yon continuaient à se montrer les paysagistes que vous savez; M. Lambert n'avait pas renoncé à ses chats, ni M. de Penne à ses chiens. Je n'ai pas entendu miauler les premiers, ni aboyer

(1) Voir *L'Artiste* numéro de Mars 1886. — *Les Salons avant le Salon*, par Charles Ponsonailhe.

(2) Voir *L'Artiste* numéro d'Août 1886. — *L'œuvre de Paul Baudry*, par Alfred Lanson.

les seconds devant les aquarelles de M. Besnard, et pourtant!... — Autre exposition d'aquarellistes, dite des *Amants de la Nature*, au numéro 10 de la rue de l'Abbaye; ces amoureux se nomment MM. Dainville, Gagné, Galeron, Ch. Gautier, Julien, Lafargue, Paul Renaud, Ratouin, Navarre, tous architectes et très coloristes, ennemis jurés de la gouache dans l'aquarelle; on en rira peut-être un peu rue de Sèze, où l'on fait quelquefois abus de ce procédé réprouvable.

Au mois de mars, deuxième exposition de *Blanc et Noir*, dans les bâtiments provisoires construits sur l'emplacement des Tuileries. Trop d'ouvrages d'écoliers à côté d'œuvres sérieuses, trop de pastels et d'aquarelles qui se trouvaient là, aussi peu à leur place que des lanciers parmi les dragons. — Le 27 du même mois, exposition d'aquarelles de Gustave Moreau, chez les éditeurs Boussod et Valadon. — Du 3 au 30 avril, les *Pastellistes* exposent pour la seconde fois, chez Georges Petit, ils ont renoncé à leur fameux catalogue imprimé sur papier torchon, mais ont conservé sur la couverture du livret leur sceau doré avec le monogramme en relief. M. Émile Lévy était là comme chez lui et quelques-uns de ses beaux portraits qui ont figuré au *Salon national* de 1883, apparaissaient à nouveau; on remarquait aussi particulièrement les portraits de M. Paul Helleu, dont le nom est destiné à devenir célèbre dans la phalange des pastellistes modernes; M. Raffaëlli s'y montrait l'artiste inégal que l'on connaît, cependant comme toujours on ne pouvait faire autrement que de convenir de sa supériorité pour exprimer l'aspect désolé de notre paysage suburbain. MM. François Flameng, Guillaumet, Jules Lefebvre, Lhermitte, Montenard, Nozal, malgré l'activité de leur vie de peintre, ont encore trouvé le temps de crayonner des pastels fort remarquables; cela va si vite, paraît-il, et c'est si amusant de voir sa couleur rester juste au ton dans lequel on l'a employée, pendant quelque temps du moins, car rien n'est durable en ce monde, pas plus l'éclat des pastels que celui des fleurs dont ils ont le velouté.

Je ne voudrais pas insister après M. Alfred Lanson, sur l'exposition de l'*Œuvre de Paul Baudry*, au sujet de laquelle j'ai donné ailleurs mon opinion personnelle, mais je dois signaler ici la très remarquable notice de M. Eugène Guillaume, imprimée dans le catalogue; rien de plus éloquemment touchant et émotionné que le récit de ce voyage à Fontainebleau, où le statuaire se dissimule derrière les arbres de l'allée des Platanes pour voir passer, sans le troubler, le grand peintre maladif et soucieux, caressant d'une main défaillante la tête blonde d'un enfant qui gambade à ses côtés, et contemplant à travers la magie d'un rayon de soleil, l'idéal d'en haut qui semblait l'attirer. Ce catalogue est orné d'un beau portrait en héliogravure de Paul Baudry et vient s'ajouter, parmi les mieux faits, à la très intéressante collection que les bibliophiles de livres d'art ont pu former sur les expositions particulières.

Au mois de mai, dans l'ancien atelier de Gustave Doré, rue Bayard, eut lieu

l'exposition des *Maîtres du Siècle;* à peine deux cents toiles, mais quel choix! les Ary Scheffer de la collection de Mme Marjolin, entre autres le délicieux petit portrait de Mlle Ary Scheffer avec ses cheveux courts, et la tête de chien qui l'accompagne, le portrait austère de Lamennais que Narcisse Lecomte a gravé d'une façon si magistrale; puis les Hippolyte Bellangé : *la Garde meurt* et *un Épisode de la Retraite de Russie;* les tableaux de Jules Breton, appartenant au comte Duchâtel : *les Sarcleuses* et *les Vendanges en Médoc;* les vingt-sept Corot de la collection John Saulnier, parmi lesquels *la Forêt de Coubron* et *la Tour au bord de l'eau,* deux perles que le Louvre aurait dû mettre dans son écrin; six Delacroix, dont le *Boissy d'Anglas* et *le Meurtre de l'évêque de Liège,* onze Diaz, cinq Jonkind et un Millet provenant de la même galerie : je n'hésite pas à placer le Millet parmi les véritables chefs-d'œuvre de l'art contemporain; il a pour titre *la Gardeuse d'oies*, et représente une robuste fille des champs, dévêtue comme une déesse, profitant des vertes et épaisses frondaisons de l'été, pour faire sa Léda villageoise dans le courant d'une fraîche et pittoresque rivière, où s'ébattent en escadron flottant les volatiles de sa basse-cour. Il y avait à côté de cette merveille, un bien charmant portrait, peint par Isidore Pils, le peintre de batailles, c'était celui d'une novice, toute rose dans la blancheur de ses voiles. Il faut aussi rappeler, en même temps, les quatre esquisses de Puvis de Chavannes pour Amiens : *la Paix, la Guerre, le Travail* et *le Repos.*

Encore au mois de mai, chez Bernheim, rue Laffitte, exposition des tableaux de Joseph de Nittis, enlevé si rapidement aux arts et à ses amis. Nous aurions voulu voir ses œuvres exposées en plus belle lumière, dans de plus larges salles, elles le méritaient bien. Un de nos maîtres en critique d'art, M. Paul Mantz, a écrit pour le catalogue, une très judicieuse étude où il détaille les ressources diverses du talent si impressionnable de cet artiste s'enflammant d'un bel amour pour les ruissellements de la lumière sur *la Route de Brindisi ;* taciturne et mélancolique dans les brumes de la Tamise ; parisien dans l'âme, reproduisant, avec le même brio, l'aspect de nos rues battues par la pluie, celui de nos promenades, pavoisées des toilettes du *high-life* ou des petites bourgeoises, analyste délicat pénètrant dans la tiédeur des salons à l'heure du goûter ou du bal, peintre de la vie mondaine au même titre que Paul Bourget comme romancier, mais par-dessus tout adorateur du soleil. *La Charmille,* du salon national de 1883 était « une des plus étonnantes inspirations que la peinture moderne ait empruntées aux fantaisies, aux délires du soleil en fête ».

A côté de Nittis, voilà de Neuville dont les œuvres qui garnissaient son atelier ont été exposées, pendant trois jours, avant les enchères publiques, dans les galeries de la rue de Sèze. Une étude de Gustave Gœtschy et un portrait de notre grand peintre militaire par Mathey se trouvent en tête du catalogue. L'État, cette fois, a voulu honorer d'une façon spéciale la mémoire du vaillant

artiste qui a retracé l'épopée de notre résistance acharnée contre l'invasion prussienne ; il a acheté *l'Attaque par le feu d'une maison barricadée et crénelée*, au prix de dix mille francs ; *le Bourget (30 oct. 1870)*, quinze mille francs ; *le Parlementaire* (aquarelle), vingt mille francs.

La protestation des refusés au Salon a été des plus piteuses, en 1886, et je ne parlerais pas de cette inutile exhibition de la rue Laffitte, organisée en voisinage d'un bazar, si l'une des rares toiles qui s'y trouvaient n'avait été une allusion directe au funeste résultat que peut avoir pour certains cerveaux troublés, le rejet de leurs œuvres par le Jury d'admission. Cette toile était intitulée : *Victimes du Salon,* elle était signée : Serendat de Belzim, inutile d'analyser ce cinquième acte d'un mélodrame malheureusement trop fréquent. Pourquoi à ce propos ne ressusciterait-on pas *l'Exposition de la Jeunesse* sur la place Dauphine ; par le temps de baraquements forains que nous traversons, celui-ci aurait le double avantage d'unir au pittoresque une compensation aux prétendues injustices des membres du Jury fatigués par l'examen successif et peu récréant des trois mille toiles présentées à chaque Salon : j'ai l'intention de revenir sérieusement sur ce chapitre, avant le mois d'avril prochain, car je crois la chose réalisable et appelée à un certain succès.

A deux pas de l'exposition des refusés, le Salon des Impressionnistes (le huitième depuis sa fondation) s'est tenu du 15 mai au 15 juin, au nº 1 de la rue Laffitte, dans un vaste appartement faisant retour sur le Boulevard : Degas y exposait une suite de « *Nuds de femmes se baignant, se lavant, se séchant, s'essuyant, se peignant ou se faisant peigner (Pastels)* ». Je copie textuellement la notice, sans recopier les titres caractéristiques dont j'avais gratifié certaines de ces esquisses ultra-naturalistes. Mme Berthe Morisot continuait à se montrer aussi fine coloriste que d'habitude, dans ses portraits de jeunes filles et d'enfants, et M. Rouart aussi libre aquarelliste que par le passé ; ses adroits dessins à la plume rehaussés de touches de couleurs, ont un charme particulier qu'on ne trouverait pas dans des œuvres plus savantes et plus terminées. Quant à M. Charles Tillot, il avait réuni une belle cueillette de roses, de pivoines et d'iris blancs, de chrysanthèmes et d'anémones, d'un impressionnisme fort respirable et très parfumé ; ses études de femmes, aux chairs martelées de touches lumineuses et modelées dans des tons de pastel, faisaient penser aux esquisses du XVIIIe siècle, des Le Moyne ou des Lagrenée. Un impressionniste que j'adopte, sans aucune difficulté, est M. Zandomeneghi ; ses pastels ont un charme réel, et, en exceptant quelques colorations tournant par trop au violacé, je pourrais dire que ses études de *la Toilette,* du *Coin du feu,* de *la Rêverie* sont parfaites. J'aurais beau jeu, par exemple, à m'égayer au sujet de M. Georges Seurat et de sa boîte à joujoux de la boutique à treize, intitulée : *Un Dimanche à la grande Jatte ;* la tâche est trop facile, et le rire à distance est par trop funèbre.

Le 15 juin ouverture de la cinquième Exposition internationale de peinture et de sculpture, rue de Sèze ; j'ai noté parmi les œuvres principales qui ont attiré mon attention : le *Little boy*, de M. Dannat ; un *Bord de rivière*, par M. Dargence ; *Jardinets de banlieue*, par M. Édouard d'Otemar ; *Le portrait de M. Fourcaud*, par M. Gervex ; *Le Quai de Toulon*, par M. Montenard. M. Claude Monet, le peintre des intensités de coloration, a le don de susciter des admirations fanatiques ; je veux bien ne pas le confondre avec M. Pissaro, mais j'avouerai très franchement que mon optique n'est pas encore faite à ce bariolage en gamme majeure, et que mes pauvres yeux qui ont gardé le mirage des œuvres de Corot et de Millet, sont saisis de crainte devant ces tableaux tapageurs et tape-à-l'œil. A nôter les beaux portraits de M. J. Blanche.

L'Exposition des Indépendants s'est scindée en deux expositions différentes, l'année passée ; nous avons vu s'installer en mitoyenneté dans les barraques des Tuileries, les œuvres de la *Société des Artistes indépendants* et celles du *Groupe des Artistes indépendants*. Chacune de ces expositions a duré un mois, du 21 août au 21 septembre : rien de transcendant à droite ni à gauche ; quelques œuvres supportables à côté d'autres par trop médiocres ne sauraient exiger de ma plume un compte rendu attentif.

Laissons les incohérents à leur incohérence et au sous-sol de l'Éden-Théâtre ; le catalogue illustré avec sa couverture *clownesque* est plus original et plus intéressant que les originaux.

Enfin au mois d'octobre et de novembre, on pouvait voir réunies chez Georges Petit, une collection de deux cents études exécutées dans le Tonkin et l'Annam, par M. Gaston Roullet. Les préoccupations que suscitent chaque jour ces colonies lointaines, contribuaient à donner un intérêt très actuel à la représentation des différents sites ; le peintre nous les a représentés avec beaucoup de fidélité, paraît-il. *Le Village flottant de pêcheurs annamites, la nuit, dans la baie d'Ha-Long*, fournira le sujet d'un magnifique décor à sensation, quand l'un de nos dramaturges militaires voudra mettre à la scène les péripéties de notre expédition coloniale.

Les expositions particulières de 1886 ont été clôturées en novembre et décembre par celle du *Concours pour la décoration de la mairie de Pantin*, à l'Hôtel de Ville. Ce concours comprenait : 1° l'esquisse d'une composition décorative pour la salle des fêtes, s'appliquant sur un mur percé de trois baies, dont celle du centre est ornementée d'un fronton à volutes et à ressauts ; 2° l'esquisse d'une composition circulaire et de deux autres oblongues pour le plafond de cette même salle des fêtes ; 3° l'esquisse du plafond du grand escalier. Soixante-dix peintres ont envoyé des projets, parmi lesquels j'en ai distingué une douzaine qui m'ont paru les meilleurs ; ils étaient signés par MM. Schommer, Henri Léyv, François Lafon, H. Lucas, Ruel, Lançon, Vimont,

Jobbé Duval, Henry Martin. Ce qui était surtout intéressant dans ce concours, c'était l'étude comparative des sujets choisis pour la décoration du mur de la salle des fêtes ; ils se divisaient en trois grandes catégories : l'*Idylle antique ; la Vie champêtre et moderne et le Souvenir historique. L'Idylle antique* a fort heureusement inspiré MM. Henri Lévy, François Lafon, Lançon, Vimont, Hipp. Lucas. Toutes leurs nymphes rivalisent de gracieux mouvements, de chatoyantes colorations ; elles sont roses, blanches et blondes, elles ont les seins provocants et les hanches faites à souhait ; elles dansent dans la molle tendresse des brumes matinales au milieu de frêles bouquets d'arbres en fleurs se reflétant dans le miroir transparent des rivières onduleuses. *La Vie champêtre et moderne* a trouvé son plus original traducteur en M. Le Camus, peut-être trop évantailliste, mais sachant marier, de la plus séduisante façon, les robes blanches de nos petites parisiennes de banlieue, avec les verdoyants tapis de gazon printanier et les grappes roses des arbres fleuris. *Le Souvenir historique* a inspiré un vrai peintre, M. Schommer, qui a composé une vaste scène de *La Défense de Pantin en 1814, par le général Compans.* C'est bravement conçu et bravement exécuté ; pourtant je trouve que la place de cette magistrale composition, où l'on fait danser les ennemis au son du canon, ne serait pas positivement à sa place dans une salle de fête où l'on danse au son des violons. Quoi qu'il en soit, le résultat du concours est le suivant : MM. Schommer, Henri Lévy et François Lafon ont été admis à prendre part à la seconde épreuve. Je fais des vœux pour que le tableau de M. Schommer lui soit commandé en dehors de la décoration de Pantin ; cela aurait l'avantage de lui faire compléter son œuvre, en remplissant les vides fâcheux produits par la mauvaise disposition des portes qui coupent le panneau en trois endroits différents.

MAURICE DU SEIGNEUR.





POÉSIE

LE PRÉSAGE

Une fumée au loin : cavaliers, tirailleurs,
Canons, tout le combat est sous cette fumée
Blafarde, sur les bois immobiles pâmée.
La plaine immense et vide attend les travailleurs.

Terre, tes paysans ont de l'ouvrage ailleurs.
Voici le roi qui les commande. Son armée,
Tu la tiens dans un pli de ta robe enfermée,
Tu l'as toute en un lé de ta robe de fleurs.

Et le roi pense à bien poser devant l'Histoire,
Car c'est l'heure où, traînant la brume, la Victoire
Va surgir radieuse et des palmes aux mains.

Mais rien ne vient à lui qu'un vol noir de nuées,
Ainsi que des fuyards encombrant les chemins,
Qui s'avancent au fond du ciel exténuées.

LOUIS BERNARD

PASTEURS DES AMES

Pasteurs des âmes, saints apôtres,
Songeurs profonds et lumineux
Qui penchés sur le cœur des autres,
Savez ce qui se passe en eux ;
O vous qui marchez sur l'abîme,
Miséricordieux et doux,
Votre mission est sublime,
Je vous vénère à deux genoux !

Vous relevez ceux qui succombent ;
Vous leur dites : allez ! ils vont.
Et ceux qui roulent jusqu'au fond,
Les plus malheureux : les coupables !
Ceux-là même ont votre appui sûr ;
Et de leurs chutes effroyables
Ils remontent au libre azur.

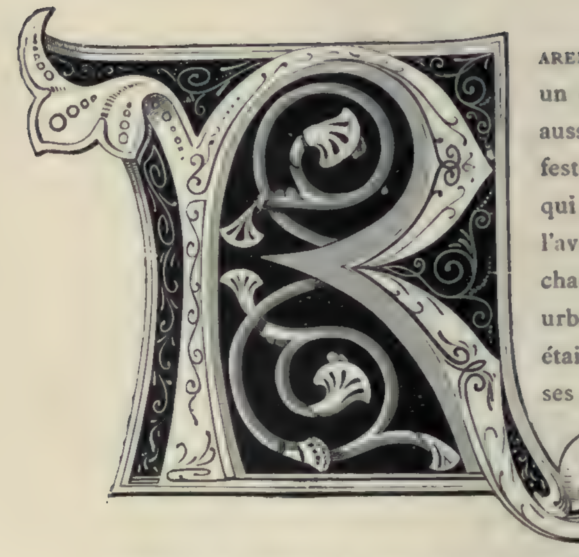
Le monde peut crouler : vous êtes
L'inébranlable fixité ;
De nos faiblesses inquiètes
Vous démasquez la vanité.
Au mal sombre arrachant sa proie,
Vous êtes sous nos mornes cieux
La sereine et suprême joie,
Le port tranquille et radieux !

A.- M. BLANCHECOTTE.





CHRONIQUE



RAREMENT il nous a été donné de voir un concours de sympathie et de regrets aussi unanime que celui qui s'est manifesté à la mort de cet homme de cœur qui fut Francis Pittié. Il suffisait de l'avoir approché pour être séduit par le charme de son esprit et par son exquise urbanité. Son affabilité et son obligeance étaient proverbiales; aussi, au jour de ses obsèques, l'église de la Madeleine ne pouvait-elle contenir la foule de ses amis venus pour lui rendre les derniers devoirs : c'était bien moins une cérémonie officielle qu'un touchant hommage d'affection et d'universelle estime.

Le général Pittié fut à la fois un vaillant et glorieux soldat et un poète délicat; sur le champ de bataille il se conduisit en héros, blessé à l'assaut de Sébastopol, blessé de nouveau à Solférino. En 1870, enfermé dans Metz, il s'échappa au moment de la capitulation et vint combattre sous Faidherbe à l'ar-

mée du Nord. Il prit une part glorieuse à toutes les actions où se trouva engagée cette armée, et fut encore blessé au combat de Pont-Noyelles. « La Patrie, a fort bien dit M. Arsène Houssaye devant le cercueil du général Pittié, vient de perdre un soldat, la France un poète, la République un citoyen. Il fut la trinité des trois sentiments superbes : la vaillance, l'amour du beau, le sacrifice de soi-même. »

Dès ses débuts littéraires, Francis Pittié fut et ne cessa pas d'être le collaborateur de *L'Artiste*. Il a publié, en outre, plusieurs volumes de poésies d'une forme merveilleuse et d'une élévation de sentiment et de pensée qui ont fait de ce noble esprit une des figures les plus admirables de ce temps. Dans la prochaine livraison, *L'Artiste* appréciera plus à loisir l'œuvre de Francis Pittié.

Le 21 novembre dernier mourait, à Rettel-les-Sierck (Moselle annexée), le sculpteur lorrain Mathias Schiff. Il avait vingt-quatre ans. Et déjà son œuvre était assez vaste et assez frappante pour exciter un regret chez ceux même qui n'eurent pas l'honneur de le connaître et la faveur de l'apprécier.

Né de paysans, paysan par son énergie et la sincérité de son travail, Schiff nous offrait la rare union d'un caractère puissant et d'une âme douée de toutes les délicatesses; de là son art, que chaque année une œuvre meilleure eût affirmé : art vigoureux et raffiné, vraiment fait pour nous rendre un jour les visions d'une Renaissance.

Après de solides labeurs à l'École nancéienne des apprentis, Schiff parvint rapidement à une renommée locale dans cette ville de Nancy, ouverte aux cultes de l'esprit. Outre un grand nombre de bustes, — parmi lesquels celui du général Hanrion, — des médaillons et des figurines, il dressa sur une des places de la ville des ducs la statue équestre de René II, libérateur de la cité : guerrier à la vaillante allure, lancé sur un cheval digne de Verrocchio. L'artiste était dès lors certain de l'avenir. Au dernier Salon, paraissait une statue d'enfant qui obtenait une mention. Mais cette œuvre avait été déjà arrachée aux souffrances; une impitoyable maladie, la phtisie sous une forme cruelle, rongeait l'artiste; en vain il demandait un secours au climat d'Alger; le mal le terrassait, il succomba, voici plus d'un mois, dans son village natal; un seul ami put voir une dernière fois ses traits, si pareils à ceux de Regnault; les autres, ceux qui savent aussi ce qui part avec cet artiste né d'hier, gardent le regret d'un lutteur mort avant l'heure, et fait pour toutes les victoires : il n'en est pas de plus poignant.

Le magnifique élan de générosité qui s'est produit dans notre pays pour venir en aide aux victimes des inondations qui, ces temps derniers, ont ravagé certaines régions du midi de la France, se manifeste sous les formes les plus diverses et les plus ingénieuses. L'une des attractions qui ne seront pas les moins goûtées, sera celle de l'Exposition de tableaux qui s'organise à l'Ecole des Beaux-Arts et dont l'ouverture est annoncée pour le 2 janvier. Au nombre des œuvres que les collectionneurs, pour répondre à l'appel du Comité des fêtes, ont envoyées à cette exposition, nous citerons plusieurs œuvres de premier ordre de Prudhon, et notamment un superbe portrait d'homme prêté par M. Truchy; une vue d'Orient, par Marilhat; un très curieux tableau de Lethière : l'*Engagement des volontaires en 1792;* deux charmantes toiles de Boilly : le *Jardin turc,* où fourmillent d'innombrables personnages, et un *Enfant jouant avec sa mère;* le portrait de Mme du Cayla, la célèbre amie de Louis XVIII, ainsi que le portrait du peintre Gérard, par Gros, envoyés par M. le baron Gérard; un admirable *Saint Jean,* de Ribeira; un paysage de Michel; une *Assemblée des Notables,* de Van der Elst; un gracieux Lancret : la *Main chaude;* un Rubens d'une extraordinaire beauté : *Loth et ses filles,* appartenant au baron Hirsch; un effet de neige de Van der Neer, appartenant à M. Goldschmidt; deux Boucher, quatre Chardin très importants et de superbes Fragonard, empruntés à la belle collection de M. Marcille; six grands paysages, avec architecture et figures, par Hubert-Robert; un tableau considérable de Restout, prêté par la Ville de Paris; une allégorie de Pompeio Battoni, l'*Origine du dessin*, empruntée à la galerie de M. Moreau-Chaslon; la fameuse enseigne du maréchal ferrant peinte par Géricault et qui appartient à M. Hector Crémieux, etc. On peut juger, par les œuvres que nous venons de mentionner, de l'intérêt tout exceptionnel qu'offrira cette exhibition de tableaux que cette unique circonstance permettra de faire connaître au public des amateurs d'art.





LE FORGERON



LES THÉATRES

Opéra-Comique : *Egmont,* drame lyrique en quatre actes de MM. Albert Wolf et Albert Millaud, musique de M. Gaston Salvayre.

M. Gaston Salvayre n'a certes pas à se plaindre de la destinée, cette destinée que maudissent, non sans raison, la plupart de nos jeunes musiciens, même des mieux doués. Il a vu tout lui sourire sauf le succès, il faut bien le constater, pour être juste, et, tandis que ses aînés, ses camarades d'école, se morfondaient dans une attente vaine et stérile, les portes de nos grands théâtres lyriques s'ouvraient devant lui. S'il a remporté son prix de Rome fort tard, à la limite d'âge (c'était en 1872, je crois), il a depuis joliment rattrapé le temps perdu, allant par triples enjambées. A peine de retour de Rome, il voyait l'Opéra lui commander un ballet en deux actes, le *Fandango ;* puis ce furent le *Bravo* au Théâtre Lyrique de la Gaîté, *Richard III* à l'Opéra-Impérial de Saint-Pétersbourg, aujourd'hui c'est *Egmont* à l'Opéra-Comique, demain ce sera *La Dame de Montsoreau* à l'Opéra. Est-ce à dire que M. Salvayre justifie cette carrière si rapide et cette faveur marquée des directeurs par d'exceptionnelles qualités ? Le *Fandango* et le *Bravo* sont des œuvres quelconques, ni bonnes ni mauvaises ; *Richard III* était, dit-on, un epartition de premier ordre, mais cela se passait si loin, là-bas, à Pétersbourg, qu'il a fallu laisser dire, sans contrôle. Quant à *Egmont,* c'est une autre affaire, on a eu beau renouveler l'antienne, cette fois nous nous sommes rendu compte par nous-mêmes. Non, ce n'est pas encore dans *Egmont* que M. Salvayre a fait montre de ces qualités qu'on est en droit d'attendre de lui ; sans doute les réserve-t-il pour plus tard, pour la *Dame de Montsoreau* peut-être ; enfin nous verrons bien.

La partition d'*Egmont* est l'œuvre d'un musicien retardataire, et, ce qui est plus grave, retardataire sans conviction. M. Salvayre s'attarde dans les formules surannées de l'opéra italien, non par goût, on le sent bien, mais parce qu'il n'a pas conscience des pas de géant réalisés par la musique dramatique en ces vingt dernières années. Le récit, déclamé avec emphase, y coudoie fraternellement

l'ensemble vocal dont rien ne justifie la présence et qui n'a pas même l'excuse d'une idée claire et précise. Tout se fond, tout se confond dans cette partition obscure, confuse, et brochant sur le tout, une orchestration brutale essaye de donner le change et de faire croire à un tempérament absent. Cependant, il convient de plaider les circonstances atténuantes pour M. Salvayre. La principale, la seule, veux-je dire, c'est le livret. Ce livret d'*Egmont* est ce que j'appelerais volontiers l'erreur de deux hommes d'esprit. Il est vrai qu'ils ne sont pas coutumiers du fait ; leur péché n'est pas un péché d'habitude. Ce qui nous a le plus surpris, de la part de ces deux écrivains de talent, dont l'un a l'habitude du vers, qu'il tourne avec l'aisance la plus parfaite et souvent l'esprit le plus mordant, c'est l'insuffisance d'exécution ; car le livret, scéniquement bien charpenté et d'un intérêt très suffisant, serait des plus honorables sans cette négligence.

Le sujet d'*Egmont* est emprunté, l'on s'en doute bien, au drame de Gœthe ; mais c'est l'épisode admirable des amours du héros flamand avec Claire, la fille du peuple, qui forme surtout l'action de l'opéra ; le reste n'est que l'accessoire et est à peine indiqué. Les bourgeois bruxellois réunis dans le bois de Laeken, célèbrent à leur façon le mariage de l'un d'entre eux. Survient le capitaine espagnol Mendès qui voit des conspirateurs partout et qui veut les disperser. Les bourgeois résistent ; l'un d'eux, Brackembourg, se fait remarquer par l'énergie de ses protestations. Sur l'ordre du capitaine les soldats s'emparent de lui et vont sans doute lui faire un mauvais parti, lorsque survient un jeune gentilhomme espagnol ; c'est le fils du duc d'Albe, Ferdinand. Il s'informe du crime du vieux bourgeois. Mais Claire, la fille de Brackembourg, l'implore et le supplie de pardonner ; il y consent sans se faire trop prier. Alors le jeune hidalgo, peu délicat, veut toucher séance tenante la récompense de sa générosité. Claire résiste, mais elle va succomber sous l'étreinte du brutal, lorsqu'un jeune cavalier vient à passer ; c'est Egmont, Egmont qui aime la jeune fille et qui en est aimé sous le nom d'Henri ; car la fille de Brackembourg ignore son nom et sa qualité. Un duel a lieu ; à la première passe, Ferdinand est désarmé ; Egmont fait généreusement grâce de la vie. Resté seul avec Claire, Egmont lui fait promettre de le recevoir chez elle, le soir même ; il lui révélera son nom et son secret. L'acte finit sur un chœur des bourgeois jurant de renverser la domination espagnole et choisissant Egmont pour chef.

Le soir venu, Claire attend Egmont. Brackembourg est sorti pour prendre part aux conciliabules des bourgeois conspirateurs. Claire est seule. Egmont paraît. Duo d'amour, interrompu par la rentrée du père, qui, furieux, va frapper ; mais l'arme tombe de sa main : Brackembourg vient de reconnaître Egmont, Egmont l'espoir de la Flandre, Egmont le libérateur. A rapprocher cette scène (qui pourrait être émouvante et qui ne l'est pas pour une foule de raisons dont la principale est qu'Egmont, jeune, libre, amoureux, n'a qu'un mot à dire :

« — J'épouse », pour faire tomber la fureur du père et rendre à Claire la tranquillité ravie) de la scène de la *Juive* où Eléazar surprend Rachel et Léopold, ainsi que de la scène magistrale de Rysoor et de Karloo au quatrième acte de *Patrie*. Les librettistes ont eu tort, à mon avis, d'évoquer des comparaisons qui ne sont pas à leur avantage et encore moins à l'avantage de leur collaborateur le musicien.

Au troisième acte, nous sommes chez la bonne duchesse Marguerite de Parme. Le roi d'Espagne l'a rappelée ; elle fait ses adieux à ses administrés. Voici le duc d'Albe, qui va la remplacer et faire encore regretter davantage sa bonté et sa bienfaisance. L'entrée du duc est annoncée par une phrase des trombonnes ; c'est dans l'ordre. Mais, pourquoi cela m'a-t-il fait rire ? pourquoi cela a-t-il fait rire mes voisins ? Pourquoi ce petit homme noir, salué par cette phrase ultra-farouche, m'a-t-il produit l'impression ridicule d'un petit diable barbu jaillissant sous l'action d'un ressort, d'une boîte à surprise ? Tout ne serait-il donc au théâtre qu'une question de mesure et de tact ? Le duc d'Albe ne rêve que complots à réprimer, que têtes à trancher. Précisément voici le capitaine Mendès qui pour son entrée en matière lui a déniché une petite conspiration. Ce zélé serviteur a suivi ce matin le cavalier qui a désarmé Ferdinand ; il l'a vu se mêler à la foule des bourgeois conspirateurs et comploter avec eux l'affranchissement des Flandres. Egmont entre en ce moment ; il vient, lui aussi, faire ses adieux à la duchesse Marguerite. Le coupable, le voilà, c'est Egmont ! Le duc se gardera bien de laisser échapper une pareille proie ; les issues du palais sont gardées, et malgré les prières de Marguerite, malgré les pleurs de Claire, malgré la généreuse intervention de Ferdinand, Egmont est obligé de rendre son épée.

La justice du duc d'Albe est expéditive ; Egmont a été condamné à mort sans avoir même été entendu. Il est dans sa prison attendant l'instant du supplice. La générosité de Ferdinand a permis à Claire de pénétrer jusqu'à lui. La malheureuse essaye de faire naître l'espérance au cœur de son amant : les bourgeois de Bruxelles vont se révolter et empêcher le supplice. Guillaume d'Orange va pénétrer dans la ville et délivrer le prisonnier. Hélas ! les chants de mort retentissent ; c'est le cortège funèbre qui vient accompagner le condamné, tandis que le duc d'Albe farouche et implacable comme le destin, paraît sur le seuil de la prison et indique d'un geste au malheureux Egmont le chemin de l'échafaud. Ce dernier acte est incontestablement le meilleur scèniquemeut et surtout musicalement. La romance d'Egmont faisant ses adieux à la vie est touchante, et le duo final ne manque pas de grandeur. A citer encore dans la partition deux petits hors-d'œuvre charmants : la marche espagnole qui sert d'introduction pittoresque au second acte, et la pavane, qui n'est pas une pavane, mais qui n'en est pas moins fort gracieuse.

L'interprétation est en tous points supérieure : Talazac et M[lle] Isaac sont au-dessus de tous éloges dans les rôles d'Egmont et de Claire, M[lle] Isaac dont nous admirions depuis longtemps le soprano brillant et l'art consommé, mais dont nous ignorions comme tout le monde la fibre dramatique, qu'elle a su faire vibrer dans *Egmont*. Le reste de l'interprétation, Taskin et Soulacroix en tête, est encore des plus remarquables ; une mention spéciale pour la belle Marguerite de Parme, M[lle] Deschamps qui chante avec une sûreté de style et un goût parfait son air du troisième acte. Conduit par M. Danbé, l'orchestre de l'Opéra-Comique a brillamment fait son devoir. La mise en scène, à laquelle M. Carvalho en personne, paraît-il, a présidé, mérite des éloges ; le décor et les costumes du troisième acte ont été très applaudis. En somme, il y a dans *Egmont* des éléments de curiosité qui en font un spectacle très attrayant. — CHARLES PIGOT.

OPÉRA : *Patrie !* opéra en cinq actes de MM. VICTORIEN SARDOU et LOUIS GALLET, musique de M. PALADILHE.

On a lu plus haut, dans l'étude que M. Marmontel a écrite sur Emile Paladilhe pour nos lecteurs, l'appréciation très autorisée qu'il a faite de cette belle œuvre, et de la remarquable interprétation qui en a été donnée à l'Opéra ; il en a dit la genèse et l'a analysée avec sa compétence tout exceptionnelle. Il serait donc au moins superflu d'y revenir. Nous nous contenterons de noter ici le côté décoratif qui a été merveilleusement traité. L'adage : *Noblesse oblige*, semble avoir été la seule règle des directeurs de l'Académie nationale de musique et de chorégraphie. Donc, pour chaque œuvre nouvelle représentée, ce sont de nouvelles merveilles à créer, car il ne faut pas que le souvenir des splendeurs déployées précédemment nuise à l'œuvre présente. Le décor de la place de la Boucherie, au premier acte, est d'un maître décorateur, M. Poisson ; on ne saurait imaginer un cadre plus pittoresque et plus en harmonie avec l'action. M. Lavastre a composé admirablement le décor de l'Hôtel de Ville, qui sert de cadre à la scène culminante de l'œuvre. C'est l'un des plus beaux qui aient jamais été exécutés pour l'Opéra. Pour les costumes, M. Bianchini a tenu les promesses de talent qu'il avait données dans des œuvres de moindre importance ; il s'y est montré artiste de grande valeur.

Les efforts personnels de MM. Ritt et Gailhard que leur entreprise passionne vraiment et qui ne négligent aucun des innombrables détails concourant à sa parfaite exécution, sont, une fois de plus, couronnés de succès. Une bonne part des applaudissements avec lesquels *Patrie !* a été accueilli, doit aller aux directeurs de l'Opéra.

Le Directeur-Gérant : JEAN ALBOIZE.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER




Francis Pittié



FRANCIS PITTIÉ



Nous l'avons tous connu. Artistes, hommes de lettres, hommes politiques et soldats, tous l'aimaient. De taille moyenne, le front découvert, l'œil vif, la moustache cirée, l'air jeune et vaillant, tel était le général et tel je le revois toujours. Son esprit et son cœur se valaient. Il sentait vivement le beau, savait beaucoup, étudiait sans cesse. Il avait l'enthousiasme prompt pour tout ce qui lui semblait généreux ou héroïque. Jamais il n'y eut d'ami plus dévoué, plus loyal et plus sûr. A vrai dire; il n'était pas de ce temps : c'était un chevalier accompli, égaré dans notre siècle.

Pour le bien comprendre il faut diviser sa carrière en deux parties : l'une consacrée à la guerre, l'autre à la poésie. En réalité cependant le poète et le soldat ne firent jamais bande à part, et en Crimée, sur le plateau de Kamiesch, dans

la tranchée devant Sébastopol, à Metz, à l'armée du Nord, à Paris, pendant les sombres années de 1870 et 1871, le général eut toujours après la bataille assez de calme et de maitrise sur lui-même pour traduire en de beaux et nobles vers les grandes émotions dont il était agité.

Nous allons essayer de retracer dans son ensemble cette existence si bien remplie et brisée hier par une mort si inattendue.

Gabriel-Francis Pittié naquit à Nevers le 4 janvier 1829. Il nous a dit lui-même sa modeste origine dans un fier sonnet qui doit être cité tout entier :

Mon âme vient du peuple et n'en n'est pas plus vaine.
Sur le tronc vermoulu d'un frêne ou d'un ormeau
Je n'ai jamais greffé d'héraldique rameau,
Et c'est un sang d'hier qui coule dans ma veine.

Ma mère, le front ceint d'acanthe ou de verveine,
A grandi, libre et chaste, au milieu d'un hameau ;
Mon aïeul, fils de gueux et père de grimaud,
Suça le maigre sein de la pâle déveine.

Mais si l'*Armorial* ne connaît pas mon nom,
Si les plis ondoyants de mon obscur pennon
Ne flottent point aux murs de Solyme conquise,

Pour l'éternel honneur du fils qui me naîtra,
En ce vers sobre et franc j'exalte ma devise :
Fais ce que dois toujours, advienne que pourra !

Il fut conduit de bonne heure à Paris, fit ses études au Lycée Charlemagne, puis entra à Saint-Cyr d'où il sortit, en 1847, avec le grade de sous-lieutenant.

En 1855, il s'embarqua pour la Crimée. La vue de la Grèce pauvre et déchue l'émut profondément, l'artiste qui sommeillait en lui se réveilla, et oublieux des dangers au-devant desquels il courait, tout entier aux beaux jours passés de la glorieuse Hellas, il écrivit à bord du bateau les belles strophes qu'il intitula très justement *Chant funèbre*.

O Grèce ! astre à jamais éteint, reine déchue,
Sur les degrés épars de ton trône vacant
Les lourds marchands du nord te vendent à l'encan,
Esclave de sang noble aux trafiquants échue !
. . . .

Le néant a repris ce qu'on crut éternel,
O Grèce, et c'en est fait de Zeus comme d'Anthée,
De toutes parts la mort triomphe, et Prométhée
Ne doit pas de nouveau ravir le feu du ciel.

Pourtant la campagne qui s'ouvrait devait être dure pour lui. Il assista au siège de Sébastopol et lorsque, le 8 septembre, le signal de l'assaut fut donné, l'un

des premiers il escalada la brèche et pénétra dans la tour Malakoff. Il fut grièvement blessé dans cette mémorable journée. — Sa belle conduite lui valut la citation à l'ordre du jour et les galons de capitaine.

Quatre ans plus tard, le 24 juin 1859, Francis Pittié fut blessé une seconde fois à Solférino.

En 1870, au moment de la déclaration de guerre, il était chef de bataillon au 46ᵉ régiment de ligne. Il fit partie de l'armée de Bazaine, mais ne voulant pas subir une honteuse capitulation, il s'évada et vint offrir son épée à Bourbaki.

A l'armée de l'Est, il organisa le 68ᵉ régiment de marche, mais bientôt il alla rejoindre le général Faidherbe qui opérait dans le Nord, et reçut le commandement d'une brigade dans le 23ᵉ corps d'armée.

Il assista à la bataille d'Amiens, fut blessé à l'affaire de Pont-Noyelles et malgré sa blessure demanda à continuer la campagne. Il prouva peu après, qu'il n'avait pas trop présumé de ses forces. Il a attaché son nom à l'un des épisodes les plus brillants de la bataille de Bapaume. Le 3 janvier 1871, au milieu de l'action, le général Lecointe apprenait que le village de Tilloy était occupé par l'ennemi, qui de là menaçait son aile droite ; aussitôt il donnait l'ordre à la brigade du colonel Pittié de se porter sur la position.

L'ordre fut exécuté. Le village enlevé malgré la plus vive résistance et les avantages de terrain que s'étaient ménagés les Allemands. Le colonel Pittié avait chargé, l'épée à la main, à la tête de ses troupes.

Le 15 janvier, il prit part à la bataille de Saint-Quentin et contribua dans une large mesure au succès de la journée. Voici comment, dans son livre sur la campagne de l'armée du Nord, le général Faidherbe apprécie la conduite du général : « ... La lutte continuait avec acharnement à la droite de la division. Les hauteurs avancées de Gauchey furent assaillies six fois par des troupes fraîches qui se renouvelaient sans cesse : six fois, nos soldats animés par le courage et l'intrépidité du colonel Pittié, repoussèrent les assauts. Dans ces attaques, nos soldats se rapprochèrent plusieurs fois jusqu'à vingt pas de l'ennemi, jonchant le terrain des morts. La cavalerie prussienne ne fut pas plus heureuse devant l'élan et la solidité de notre infanterie. »

Il me semble que ces quelques lignes, avec l'autorité qu'elles empruntent à l'éminent homme de guerre qui les tracées, contiennent dans leur brièveté même le plus pur éloge que l'on puisse faire d'un soldat.

Avec le traité du 26 février 1871 se termine la période active de la carrière militaire de Francis Pittié.

* * *

C'est depuis cette époque qu'il vivait le plus au milieu de nous, consacrant aux lettres et aux arts les rares loisirs que lui laissaient les hautes et délicates fonctions auxquelles l'avait appelé la confiance du chef de l'État. On sait que le Président de la République l'avait choisi pour secrétaire général et chef de sa maison militaire.

Il n'est pas un seul des innombrables visiteurs — et solliciteurs — que le général reçut alors à l'Élysée, qui n'ait gardé le souvenir de la cordialité de son accueil, de son tact, et de son inépuisable bienveillance. Que de services il a rendus et avec quelle bonne grâce il les rendait !

Ceux qui ont vécu dans son intimité peuvent seuls savoir ce qu'il y avait d'instincts généreux, de délicatesse et de bonté dans ce noble cœur !

Je me trompe. On peut aussi connaitre l'homme par ses écrits, et le général Pittié mieux que tout autre peut-être, car il s'y est mis tout entier, sans réticences, sans fausse modestie ni fausse honte, avec une franchise toute militaire.

Les débuts littéraires de Francis Pittié, remontent à 1855 ; mais c'est à partir de 1859 seulement qu'il collabora avec assiduité à la *Revue de Paris*, à la *Correspondance littéraire*, à la *Revue française*, au *Parnasse*, à *la Vie littéraire*, à la *Revue des Deux-Mondes*, à *L'Artiste* et à une foule d'autres publications de moindre importance.

Le premier volume qu'il donna est un recueil de poésies ayant pour titre : *le Roman de la vingtième année*. Les morceaux qui le composent ont de la fraicheur, de la grâce, de la passion, en un mot tout ce qui caractérise les pièces de jeunesse et tout ce qu'annonçait le titre du livre. L'inspiration en général est franche et directe. Je veux dire que l'imitation de tel ou tel maître, très fréquente dans les œuvres de début, ne s'y fait pas sentir. Le vers est, du reste, bien fait. Les rythmes sont variés, la langue est pure. Plusieurs pièces révèlent déjà la main d'un véritable artiste. Ce recueil contient un certain nombre de traductions très réussies de Gœthe, Heine et Burns. Le second volume *les Scabieuses*, fut publié en 1879.

A travers la vie, le dernier et le plus important ouvrage du poète, a paru en 1885. On dirait que le général avait le pressentiment de sa fin prochaine quand il écrivit la mélancolique préface qui ouvre son livre.

« Je publie, sous ce titre : *A travers la vie*, quelques-unes des nombreuses « poésies écrites aux divers âges de mon existence. Rien ne m'obligeait à cet « acte *in extremis*, si ce n'est peut-être ce besoin que tout homme porte en « soi et qui fait que nul ne veut disparaître sans avoir fait son testament. Ce

« petit recueil est, en effet, mon testament poétique. La foule le dédaignera « sans nul doute ; mais mes os seront consolés, si quelques amis — connus « ou inconnus — éprouvent à lire les vers qui le composent une heure ou deux « d'émotion réconfortante. Quelque jugement qu'on porte sur mon œuvre, on « y pourra constater, du début à la fin, pendant une période de plus de trente « années, la recherche ou la poursuite obstinée de l'Idéal. La réussite est « moindre que l'effort, j'en conviens, et mes vers sont inférieurs à mon senti- « ment. On ne me contestera cependant pas le droit d'inscrire au frontispice « de mes nouvelles et dernières poésies, à titre d'épigraphe, ces mots empruntés « à Montaigne : « C'est ici, lecteur, un livre de bonne foi. »

Je ne peux parler de cet ouvrage sans éprouver un profond serrement de cœur, et me souvenir qu'il fut l'occasion de ma dernière visite au général. Il y a trois mois à peine, j'allai le voir à l'Elysée. Nous causâmes longuement, mais peu de lui et de son œuvre. La situation politique du pays, l'avenir militaire de la France firent tous les frais de la conversation. Il parlait rarement de ces choses. Il y pensait sans cesse. Ses jugements étaient justes. Il voyait clair, s'exprimait avec une grande réserve; mais quand, par hasard, il se livrait, on se sentait soi-même entraîné et on s'échauffait vite à la flamme de son enthousiasme.

Le général Pittié était un ardent patriote; mais son patriotisme n'était ni étroit ni aveugle. Il était éclairé, noble et fier comme son libéralisme. Il ne savait ni haïr, ni calomnier, seulement il se souvenait et aimait son pays par-dessus tout.

Je reviens à ses dernières poésies. Je m'en suis trop écarté, je ne les quitterai plus. Il y a dans ce volume *A travers la vie,* trois parties bien distinctes. La première qui comprend les pièces anciennes, antérieures à 1870 ; la seconde, les pièces écrites pendant la guerre, d'août 1870 à juillet 1871 ; la troisième, les pièces composées depuis 1871, et quelques autres plus vieilles, remontant peut-être jusqu'en 1860, mais retouchées probablement dans ces dernières années. L'œuvre est variée, émouvante, et porte partout la marque d'une nature tendre, délicate et sans cesse tourmentée de ce qu'il a appelé lui-même « la poursuite de l'idéal ».

Cet idéal est pour lui le vrai, le bien et cet au delà mystérieux qui de tout temps a troublé et fait hésiter les plus fermes esprits : *to be or not to be?* Deux choses frappent, à première vue, dans ce volume : la tristesse presque continuelle du poète, « qu'il entretient avec la mort », et son exquise sensibilité.

La mort est pour lui la grande libératrice. Elle ne l'effraye pas. Elle lui semble, au contraire, consolante et douce. Souvent même il l'appelle :

Tu n'es pas l'effrayant fantôme
Dont les poètes m'ont parlé,
Archange au front auréolé,
O mort, reine du noir royaume!

Quoi! toujours fouiller à tâtons
La nuit aveugle où je succombe:
J'aspire au réveil de la tombe
O Libératrice, partons!

Je sais bien que les poètes en général pensent et parlent ainsi. La matière n'est rien pour eux, l'esprit tout. Mais Francis Pittié est si souvent ramené à ce sujet, il le traite sous des formes si différentes, il y insiste de telle manière que cette tendance devient chez lui un des traits originaux de sa nature, un des côtés frappants de son livre.

Cette intervention constante de la mort qui apaise et qui délivre, me rappelle le vieux chant breton :

Le pays de la mort n'est pas sombre
Le chemin qui y conduit est semé de fleurs.

Cette manière de sentir est toute celtique. C'est là le caractère propre de cette race (la nôtre quoi qu'on en dise) fière, rêveuse, et qui porte en son âme une éternelle soif d'idéal. *In memoriam*, *Pendant une maladie*, *le Jardin*, *Fac et Spera*, *Immortel amour*, *Fidélité dans la mort*, *le Pays des Chimères*, témoignent éloquemment de cette tendance spiritualiste que nous signalions tout à l'heure : la matière peut disparaître, l'esprit survivra.

C'est en vain que le sort tente de séparer
Ceux que l'amour toucha de ses divines flammes
Sans le secours des yeux ils savent adorer.

Le souvenir sacré, cette chaîne des âmes,
De nos fidèles cœurs éternise l'accord,
Et l'immortel amour est plus fort que la mort.

Il est curieux de la trouver aussi nettement accusée chez un soldat. On pouvait s'attendre à rencontrer une âme aussi généreuse, mais plus endurcie et plus positive. Le contraste s'accentue dans tout le livre du général Pittié. Les sujets où sa muse se plaît le mieux, sont ceux où sont traduits les mouvements les plus intimes du cœur, les émotions les plus fugitives et les plus difficiles à saisir et à noter. Il y a dans plus d'un morceau quelque chose de l'analyse si délicate et si subtile de Sully-Prudhomme, quelque chose aussi de l'impressionnabilité douloureuse de l'auteur des *Vaines tendresses*. Il est surprenant que le général ait conservé toute sa fraîcheur d'impression, que sa fine nature ne se soit pas émoussée au milieu des hasards de la vie militaire. Le côté viril et fort de son talent ne courait aucun risque, tout le reste pouvait être compromis ou perdu. Il n'en a rien été : le poète a su garder intactes toutes les cordes de sa lyre.

Les *Amours*, comme disait Froissart, la famille et ses joies si douces, les sou-

venirs, les rêves, l'éternelle mélancolie du ciel et de la mer, voilà ce qu'a surtout chanté ce *porteur d'épée* et ce qu'il a chanté avec un talent incontestable et un charme que l'on retrouverait dans peu de poètes de notre époque. Lisez *la Retraite, Lied, Glacé, les Ames sœurs, le Pays des Chimères.*

Les pages écrites en 1870-1871 ont de la puissance. Elles contiennent cinq ou six sonnets très élevés de pensée et d'une belle exécution, un poème, publié pour la première fois dans cette revue, *la Colère de Pallas*, d'une inspiration très soutenue, d'une grande perfection de forme et une satire à la Juvénal sur les mœurs frivoles et la criminelle insouciance du second empire, qui se fait remarquer par sa verve et l'accent de sa conviction. Ces pages dans leur ensemble ne sont pas supérieures au reste de l'ouvrage. Francis Pittié avait, dans le feu de l'action, une ardeur et une intrépidité sans égales. Il était capable de devenir un héros. Il était dominé par son enthousiasme. Mais, dans le calme et le silence, à la réflexion, à froid pour me servir d'un terme usité, il n'avait plus cette vive chaleur, sa nature généreuse n'avait point de ces colères sombres, de ces haines brutales, belles parfois dans leur sauvage énergie, qu'inspire un patriotisme aveugle. En cela encore il était bien français.

Au milieu de ce bouquet de fleurs d'automne que sur la fin de sa vie le poète s'est plu à former, éclatent cependant quelques bleuets. La note gaie n'est pas absente de son livre, car au fond l'auteur avait une nature très variée et très souple.

On regrette même lorsqu'on a lu les petites pièces qui terminent *la Vie à vingt ans, la Triple formule*, que Francis Pittié ait sitôt délaissé ce genre où il paraissait devoir exceller. Il maniait, en effet, le petit vers avec une rare dextérité (ce qui révèle, prosodiquement parlant, un maître ouvrier), et semait dans ces pièces légères beaucoup d'esprit et du plus fin.

J'ai dit tout ce qui pouvait entrer dans le cadre de cette étude rapide. Ayant, en peu de pages, à parler de l'homme et de l'œuvre, j'ai dû parler brièvement de l'un et de l'autre. J'ai du moins la conviction de l'avoir fait avec sincérité, avec cette franchise que le général aimait tant et qui était un des plus beaux traits de son caractère.

L'homme qui vient de disparaître, a laissé après lui de longs regrets. Sa carrière fut courte; mais elle fut éclatante et on peut ajouter heureuse. Francis Pittié eut, en effet, en partage ce feu sacré dont parle le critique « qui, chez quelques mortels privilégiés, rehausse l'étincelle commune de la vie » ; il ne connut rien des misérables calculs, des basses intrigues de notre temps, et par une rare fortune, exerça les deux plus nobles professions qui soient au monde : il fut poète et soldat.

GEORGES LEYGUES.



SOUVENIRS D'UN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS (1)

LE COMTE LÉON DE LABORDE

(Suite)



M. de Laborde qui a eu tant de visées personnelles sur le Louvre, semble à distance celui des conservateurs qui aurait dépensé pour la maison le moins de ses peines, bien qu'il faille en tout cas avouer que, selon son ordinaire, ce qu'il y produisit était utile, nouveau et bien fait. Dans le grand remue-ménage qui devait renouveler les salles et galeries du Louvre, il eut sa part, limitée par ses fonctions, et s'en tira à son grand honneur. Aux morceaux superbes de notre sculpture de la Renaissance, que le musée des Petits Augustins avait légués au Louvre pour en former le musée

(1) Voir *L'Artiste* de 1883, 1884, 1885 et 1886 *passim*, et Janvier 1887.

d'Angoulême, il sut, en fouillant les magasins et caves du Palais de l'École des Beaux-Arts, rejoindre, à travers tant de précieux détritus amassés par Alex. Lenoir dans le cahos bouleversé de nos anciens monuments et oubliés là depuis 1816, des pièces du plus haut intérêt de G. Pilon (les Vertus qui soutenaient la châsse de Sainte-Geneviève), et tant d'autres de Michel Colomb, de Richier, de J. Goujon, des Della Robbia, et autres Italiens de la Renaissance, de Franqueville, etc., et les Puget de Versailles et du Luxembourg, et Dieu lui pardonne, les Coustou de Notre-Dame, que Viollet-le-Duc ne tarda pas d'ailleurs à lui reprendre. Et les salles qui aux deux coins opposés du rez-de-chaussée de la cour du Louvre, lui furent attribuées pour la sculpture moderne enrichie de tant de conquêtes imprévues, il les disposa avec ce goût large et élégant et dans ce bel ordre que nous admirons encore, sauf le remaniement nécessaire qu'entraîna plus tard pour Barbet de Jouy, dans certaines salles de la Renaissance, l'introduction de la porte de Crémone.

Quant aux catalogues, partie non moins nécessaire des devoirs de sa charge, nous voyons, à la date du 15 février 1852, M. de Laborde, membre de l'Institut, conservateur des collections du moyen âge, de la renaissance et de la sculpture moderne, soumettre, en même temps, à l'approbation de M. de Nieuwerkerke les épreuves de la *Notice des émaux, bijoux, etc., exposés dans les galeries du musée du Louvre;* 1re partie : *histoire et descriptions*, — et aussi les épreuves de la seconde partie : *documents et glossaire.* Sur la 1re partie il s'expliquait ainsi : « J'ai cru devoir composer cette notice dans une forme nouvelle. Les objets du moyen âge et de la renaissance sont devenus si familiers à un public nombreux qu'il ne peut plus se contenter d'une nomenclature alphabétique ; il en sait plus et il désire en apprendre davantage... J'ai tracé l'histoire de l'émaillerie depuis ses origines jusqu'à sa complète décadence, et j'ai intercalé dans ce récit les descriptions de tous les objets dont se compose la collection du Louvre.» La seconde partie, — je veux dire le second volume, livre du plus haut intérêt en son genre, — M. de Laborde la motivait ainsi au directeur général des musées nationaux : « Il était impossible de faire entrer dans la partie historique et descriptive de la notice des émaux, bijoux et objets divers, les textes anciens qui représentent ce qui était le grand luxe du moyen âge, et cependant ces documents sont utiles aux études, puisqu'ils font mieux apprécier les richesses de nos collections et qu'ils comblent une lacune. En effet, l'émaillerie de bijouterie, qui fut le luxe de nos pères et la gloire de l'orfèvrerie française du XIIe au XVIe siècle, a passé presque tout entière dans le creuset du fondeur. La collection des émaux réunie au Louvre, si complète d'ailleurs et si belle, ne possède qu'un petit nombre de bijoux émaillés d'une époque antérieure au XVIe siècle, tandis que le duc d'Anjou, frère de Charles V, en avait à lui seul près d'un millier dans son trésor. C'est son inventaire, dressé par ses ordres vers 1360, qui nous don-

nera le tableau de ce luxe inouï, et au moyen d'un commentaire puisé aux sources originales, une idée exacte du style, des applications et de la valeur de cette masse d'or et d'argent émaillé qui s'accumulait dans les trésors des rois, des princes, des seigneurs, et, par leurs générosités, dans les trésors des églises.» Les deux volumes ne furent publiés qu'en 1853, et, pour la seconde partie, — c'est-à-dire pour le *Glossaire*, — avec les restrictions calculées et un peu maniaques de l'auteur quant au tirage à petit nombre, dont il avait déjà usé pour la *Renaissance des Arts à la Cour de France*, — ce qui fera vite de ce catalogue une rareté, si bien qu'au bout de quelques jours la vente en était épuisée. — Et encore ce livre n'est-il pas véritablement un catalogue, mais une histoire de l'émaillerie basée sur les échantillons superbes de la collection du Louvre, que Barbet de Jouy avait décrits avec le soin et la conscience qu'il apportait en toutes choses. Barbet, alors attaché à la conservation de M. de Laborde, était un lieutenant merveilleux dont celui-ci d'ailleurs s'est plu à reconnaître la bonne assistance, et Barbet de Jouy, de son côté, s'est toujours loué hautement de M. de Laborde, déclarant qu'il lui devait d'avoir appris l'art de savoir travailler. — Quand le moment fut venu, par le départ du Louvre de M. de Laborde et par l'épuisement de son livre, Darcel donna en 1867, une *Notice des émaux et de l'Orfèvrerie*, qui cette fois était un catalogue; un catalogue très érudit, retrempé aux sources les plus nouvelles, mais rentrant dans la série des livrets savants du musée, car tout en revisant et reclassant chaque pièce tour à tour, tout en complétant, par la description des acquisitions dernières, le travail de Barbet de Jouy et les recherches de M. de Laborde, il élaguait naturellement les chapitres accessoires consacrés par celui-ci à l'examen d'œuvres précieuses étrangères à notre collection nationale. Mais Darcel ne manque en aucun endroit de rendre justice à « l'autorité du livre » de son prédécesseur, et de parler avec bon goût de « l'estime universelle » que son étude des émaux et des émailleurs avait value à M. de Laborde. Voilà tout ce qui apparait de cet homme si actif au Louvre, durant l'exercice de sa fonction. Il est vrai qu'étroitement enchainé par son titre, il ne pouvait guère faire davantage. Ce n'est pas d'ailleurs qu'il ne visât point à élargir ses attributions, et ne réclamât de haut, à l'occasion, celles auxquelles il se croyait droit. Il vous suffira de la lettre suivante, fort curieuse, de M. de Laborde à M. de Nieuwerkerke, pour vous donner une idée du ton et de l'aménité de leurs relations, et des bons tours où se jouait Vielcastel :

« Paris, 23 mars 1852. — Monsieur le directeur général, — M. de Vielcastel est venu, il y a quinze jours, dans mon cabinet, annoncer à M. Barbet de Jouy qu'il était chargé par vous de l'arrangement de la collection des objets du moyen âge, de la renaissance et des temps plus rapprochés de nous, qui ont été à l'usage des souverains de la France. J'ai fait peu d'attention à cette communication indirecte, pensant que j'avais à l'attendre de vous et d'une manière

officielle ; mais, depuis, j'ai vu dans les journaux qu'une commission dont je ne fais pas partie et dont M. de Vielcastel est membre, était nommée pour rechercher ces objets. J'ai alors demandé une audience au Prince Président de la République et il a eu la bonté de m'inviter à dîner hier et de m'écouter avec sa bienveillance habituelle. Voici en résumé quelle a été ma réclamation. Je lui ai dit : J'étais, avant 1848, conservateur des Antiquités Grecques et Romaines, d'objets du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes. Chassé par M. Ledru-Rollin, j'ai été réintégré par Votre Altesse dans la partie de mes anciennes attributions qui consiste dans la conservation des collections du moyen âge, de la renaissance et de la sculpture moderne ou pour mieux dire des objets modernes, le Louvre comprenant sous ce dernier titre aussi bien le buste du général Bréa que le pot à eau de Marie-Antoinette et que le fusil du Dauphin, fils de Louis XVI. La collection royale que vous fondez ne sera composée naturellement que des objets qui sont dans mes attributions, et à moins d'une destitution que je ne crois pas avoir méritée, et qui ne peut être prononcée que par Votre Altesse ou son Ministre, je suis le conservateur de cette collection. — Le Prince Napoléon m'a assuré avec bonté qu'il n'avait jamais eu l'intention de me faire ce tort et il m'a proposé de prendre un arrêté qui me maintiendrait dans ces fonctions. Je l'ai prié de n'en rien faire, parce que je considère ma nomination ministérielle comme suffisante pour défendre mes droits, et il m'a promis devant M. le Ministre de l'intérieur de vous dire d'y avoir égard. — J'ai tenu à vous faire connaître moi-même et franchement ma démarche et son résultat, parce qu'il n'entre nullement dans ma pensée d'affaiblir votre autorité ; mais des droits sont des droits, et dans toute hiérarchie il est permis de les revendiquer quand on n'a d'autre prétention que de s'y renfermer. Je vous prie donc d'être assuré du zèle que j'apporterai à ce travail, comme aux autres travaux dont je suis chargé sous votre direction, et j'attendrai vos ordres pour me conformer à vos instructions, comme à celles que j'ai reçues de la bouche du Prince Napoléon. — Agréez, monsieur le Directeur général, l'assurance de ma haute considération. »

On sait du reste que Vielcastel fut maintenu dans ses fonctions d'organisateur et de conservateur du musée des souverains. Qu'était-il advenu ? je ne saurais le dire ; mais dans un imbroglio où se trouvaient compromis le crédit et les intérêts de l'honorable Vielcastel, il suffisait à celui-ci de produire le moindre arrêté ministériel, surpris quelques jours plutôt, pour tenir en échec la bonne volonté manifeste du Prince-Président en faveur de M. de Laborde.

J'ai dit que M. de Laborde, si l'Empereur l'eût substitué à M. de Nieuwerkerke, aurait pu tenir d'une manière utile et active les fonctions de Directeur des musées. Il semble, à feuilleter ce massif et touffu volume de « l'Application des arts à l'industrie », publié en 1856, à propos de l'exposition anglaise de 1851, que son

ambition rêvât la surintendance des arts, tant il y fait montre et presque parade d'une compétence universelle, touchant à chaque point et à chaque détail de tous les arts, quasi de tous les métiers, avec une imagination et une aisance que rien ne déconcerte. Quand il en a fini avec les « principes qui doivent diriger dans une réorganisation de l'administration des arts,— avec l'enseignement de l'art dans les carrières spéciales de l'industrie, — avec l'enseignement supérieur des arts, et l'école des Beaux-Arts, et l'école de Rome, et l'éducation artistique par les voyages, — il explique par le menu, c'est-à-dire en des centaines de pages, les devoirs de l'État envers la nation dans les questions d'art et de goût, — le maintien du goût public par les créations des artistes, — par l'éloignement de tout ce qui affecte le bon goût, — par les musées, les bibliothèques et les cours publics, — par les belles publications à bon marché, — par les spectacles, — par les exercices gymnastiques, — par l'initiation des citadins à la belle nature, — par l'excellence de l'architecture, — par les embellissements de la voie publique, — par la représentation et les fêtes, — par les élégances d'une cour. » — Vous le voyez, encore une fois, c'est un rêve où tout est prévu, c'est une Salente, c'est une Atlantide. Le moment où il parut était assez bien choisi ; car si l'on a beaucoup fait sous ce brillant Empire, on y a encore plus rêvé, et en 1851-56, on était à l'aurore du rêve. M. de Laborde, même avec l'agrément de l'Empereur, était-il l'homme dont les reins eussent pu pousser tout cela ? C'était bien lourd et compliqué, même pour les plus vigoureux. Mais le livre par lui-même, énorme et assez ordonnée fourmilière d'idées, et où ont cherché et cherchent encore leurs meilleurs arguments les projeteurs de la rénovation et des progrès des arts décoratifs en France, est resté l'un des plus étranges que dans l'avenir les curieux de notre espèce iront feuilleter au fond de nos bibliothèques.

Je crois bon, pour l'honneur de M. de Laborde et pour notre usage à tous, de transcrire ici les premiers paragraphes de cette proposition fameuse sur le dessin rendu obligatoire à tous, en manière d'écriture. On l'a citée souvent quasi en forme de proverbe ; mais peu sont allés la chercher dans l'énorme volume de 1,040 pages, où elle se développe de la page 559 à la page 635, ou pour mieux dire jusqu'à la fin de ce livre sans fin, bourré de visions de réformes et de considérations, jamais hésitantes et coulant comme eau claire *de omni re scibili*, touchant à l'enseignement et l'application des arts à tous leurs degrés. Le volume a pour titre : *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations, publiés par ordre de l'Empereur. Tome VIII. Paris, Impr. Imp., 1856.* — Son idée singulière obsédait déjà et dès longtemps notre homme, et, en 1845, dans sa 8e lettre *de l'organisation des bibliothèques dans Paris*, il disait : « le dessin n'est déjà plus un art; il avait précédé l'écriture, il en a été l'origine, il doit la compléter. Est-il donc plus difficile pour l'enfant de dessiner ceci : *(ici le profil d'un nez)*, que de tracer les trois traits arrondis qui

composent cela : B? Si l'élève copiait des yeux, des nez et des oreilles en même temps et avec autant d'application qu'il griffonne des M, des P et des Z, il arriverait du même coup à écrire et à dessiner sa pensée. Il en sera ainsi dorénavant si l'enseignement donne à l'enfant cette double puissance intellectuelle et communicative. » Dix ans après, M. de Laborde reprenait : « Cette manière d'envisager le dessin et son étude acquiert chaque jour dans mon esprit plus de consistance, et une organisation de l'enseignement conforme à ce système me semble contenir en soi la solution la meilleure de cette grande difficulté de l'élévation des arts par l'extension indéfinie de leur culture. Si c'était une innovation dans les habitudes de l'humanité, j'hésiterais à en proposer l'application; je douterais de son succès; mais c'est vieux comme le monde. 400 ans avant Jésus-Christ, Pamphile, le plus fameux peintre de Sicyone, avait fait admettre pour règle, et même comme loi obligatoire, que tous les enfants apprendraient à dessiner avant d'écrire, avant d'entreprendre aucune autre étude; et la génération formée par cet excellent système donna à la Grèce plus d'artistes que d'écrivains, lui donna surtout ce public délicat qui fut le juge compétent d'Ictinus, de Phidias et d'Apelle. — Le dessin n'est pas un art, disons-le tout d'abord et bien haut, pour qu'on ne le repousse pas comme une superfluité de luxe réservée aux gens oisifs, ou comme une étude spéciale du ressort de l'artiste. Le dessin est un genre d'écriture, et avant peu chacun aura un bon ou un mauvais dessin, comme il a une bonne ou une mauvaise écriture; mais il sera honteux de ne pas dessiner; on en rougira, comme aujourd'hui on rougit de ne savoir pas écrire, et de même qu'écrire, c'est-à-dire tracer sur papier sa pensée avec l'encre qui découle de sa plume, ne constitue pas le talent d'écrire, c'est-à-dire d'avoir une pensée élevée ou profonde, exprimée dans un style précis ou coloré, de même aussi dessiner tout ce qu'on voit, tout ce qu'on a vu, ne saurait constituer le talent de l'artiste, ni autoriser les prétentions qui en découlent. On tenait en honneur autrefois un homme qui lisait et écrivait correctement, une place lui était réservée; bientôt, pour être remplaçant dans l'armée, homme de peine dans la vie civile, il faudra savoir lire, écrire et dessiner. — Remarquons bien que le dessin est un langage qu'aucune description parlée ou écrite ne remplace, car l'intelligence qui comprend un dessin est non seulement ordinaire, mais elle est aussi arrêtée dans les limites justes de la vérité, tandis qu'il dépend de l'intelligence de l'auditeur d'interpréter une description suivant la lenteur ou la rapidité, la pauvreté ou la richesse de son imagination; et cela est si vrai, que celui qui décrit s'efforce par ses gestes en parlant, comme par ses comparaisons en écrivant, de fixer, de borner à des limites raisonnables l'imagination de son auditeur; avec un léger, un furtif dessin, il précisera complètement sa pensée, il abrégera sa description, avantage précieux pour ses auditeurs, pour ses lecteurs et pour lui-même. — L'écriture est une partie du dessin; l'enseigner seule a été l'erreur. Il y a diffé-

rents genres d'écriture : on connaît l'anglaise, la bâtarde, la gothique, on aura dorénavant l'écriture figurée, c'est le dessin. Apprendre aux enfants les proportions des choses par l'habitude de figurer les objets naturels, c'est se rapprocher de leurs instincts imitatifs ; les conduire en même temps à faire des lettres, c'est leur faciliter l'imitation de ces figures conventionnelles qui composent l'écriture. Ainsi l'enfant qui aura reproduit avec plaisir et facilité cette fleur *(ici le trait simple d'une fleurette)*, parce que c'est pour lui un objet familier, plaisant, séducteur, passera facilement de ce dessin à l'imitation d'un P, qui malgré son étrangeté, son insignifiance, répond à des idées naturelles par un même rapport de justes proportions qui font, comme dans la fleur, dans l'œil ou dans l'oreille, l'élégance de la forme..... L'enseignement de l'écriture seule est un ennui, une fatigue, un dégoût pour l'enfant; l'enseignement du dessin, à titre de hors-d'œuvre, une fois et deux fois par semaine, est une perte de temps, puisque c'est un temps employé sans résultat possible ; mais le dessin et l'écriture, enseignés simultanément et confondus ensemble, s'allègent en alternant, se soutiennent en s'appuyant, et font faire des progrès chacun au profit de l'autre. — Les rapports de l'écriture et du dessin ne sont devenus mystérieux qu'avec le temps; ils étaient manifestes dans l'antiquité. Dans son état primitif, toute écriture a été figurée et s'est transformée conventionnellement en devenant cursive pour les besoins.

« Les hiéroglyphes des Égyptiens se servent de l'homme, décomposent son corps et emploient chacun de ses membres pour figurer une idée; plus tard, transformant cette écriture pittoresque en caractères hiératiques, ils réduisent chaque figure à ses éléments principaux et à ses rudiments ; enfin, passant au démotique, qui est l'écriture cursive, ils se contentent d'une abstraction, d'un diminutif conventionnel, mais qu'il n'est pas impossible d'amplifier et de ramener à son origine figurée. Les nations qui sont venues ensuite dans l'ordre de la civilisation, ont adopté immédiatement des caractères de convention, qui conservent encore de leur principe d'imitation des œuvres de Dieu, certaines proportions naturelles et humaines qui en font la beauté, tellement que vous pouvez juger du degré de civilisation de tous les peuples par la pureté, la grâce, la justesse et l'équilibre des caractères de leurs inscriptions..... — Dessiner, écrire, seront donc une même étude, et quand chacun pourra plus facilement et plus vite peindre les objets qu'écrire leur description, l'écriture redeviendra pittoresque et commune à toutes les nations; ce ne sera pas encore la langue universelle que sollicite le présent, que nous réserve l'avenir, mais c'est un acheminement vers elle, son premier rudiment et le germe qui la contient... »

Dans cette sorte d'immense rêve d'Icarie où l'intarissable imagination de M. de Laborde voit en tout matière à reconstruire, à embellir, à décorer palais et places, et jusqu'aux écoles, et aux collèges (à quoi, je le répète, il est peut-être sollicité par le vent de remue-ménage en bâtiments, et alignements, et percements

et ravalements et ornements décoratifs qui soufflait au commencement de l'Empire), on rencontre ici et là, de curieux détails personnels : « Nos collèges sont au point de vue de l'art, de véritables bouges. Je conduis bien souvent mon fils à Louis-le-Grand, le plus fort et l'un des meilleurs collèges de Paris, et je reviens chez moi profondément attristé de l'aspect lugubre de ses dehors, de la vue mélancolique de ses cours étroites, tapissées de cinq étages de fenêtres grillées, de ses escaliers aux murs livides, de ses couloirs aux parois sordides, de ses classes privées d'air et de jour, de tout un ensemble fait pour des prisonniers coupables de quelques grands méfaits... Quand je rentre, j'arrête mon fils dans mon salon tapissé des plâtres du Parthénon, de quelques marbres de Phidias et des belles époques de la statuaire ; je lui montre ces chefs-d'œuvre pour distraire sa vue du spectacle qui l'a offensé, pour lui apprendre que les anciens, dont il lit les auteurs, dont il apprend l'histoire, mettaient la poésie partout, et dans les vers de leurs chants héroïques, et dans les images de leurs dieux, et dans les ornements de leur architecture Je sens le besoin de ranimer en lui le goût des belles choses que cet affreux collège est bien fait pour tuer à sa naissance, pour corrompre dans sa source ouverte, naïve et limpide. » — Et le livre fournit à chaque page des *a parte* de cette espèce ; au demeurant livre fantastique, sorte de marmite des Invalides pleine de bouillie pour les curieux, où chaque art, chaque industrie trouve sa lippée, pas très bien cuite, mais la farine y est. — M. de Laborde semble s'être avisé le premier de l'importanee et de l'avenir, un peu trop bruyant peut-être, de ce monde agité et bientôt grossissant dans ses prétentions et ambitions si chaudement encouragées depuis lors par nous tous, — le monde des arts industriels, nous disons aujourd'hui les arts décoratifs. C'est bien un mérite cela d'avoir, fort longtemps avant le gros du public, découvert ce monde, et de lui avoir entrouvert les portes où il frappait, par les expositions universelles, et de lui avoir montré son étoile. J'ai idée qu'à la longue, M. de Laborde, admirateur entre tous de Phidias et tellement raffiné sur les quintessences de la forme, qu'il trouvait, je l'ai raconté à propos de M. Reiset, des fautes de dessin dans les jambes de la Vénus de M. Ingres, M. de Laborde eût été étonné lui-même de l'importance envahissante et absorbante qu'on se donnait dans ces parages nouveaux, et qui, au lieu d'élargir et d'élever le goût public, ne tendrait bientôt, si on lui laissait par trop carrière, qu'à l'abaisser démocratiquement.

Cet esprit léger mais d'un flair singulier, ce divinateur par instinct des chemins bons à ouvrir et où il pouvait marcher de l'avant, en montrant la voie à la jeunesse de son temps, a, je crois, été plus heureux dans un autre ordre d'idées, je veux dire d'études d'apparence plus modeste. Le grand moment pour nous de la vie de M. de Laborde fut celui où il publia, de 1849 à 1851, *les Ducs de Bourgogne, études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle,* et *la Renaissance des arts à la cour de France, études sur le XVIe siècle.* Son flair, dont je

viens de parler, devinant de loin les veines inexplorées et qui allaient forcément s'ouvrir, par le besoin des études nouvelles, dans le monde des érudits, éveillé sans doute aussi par son goût personnel, ami des choses élégantes, lui fit préférer, pour ses recherches, les deux périodes premières de la Renaissance française : celle de la cour de Bourgogne qui se ramifiait sur les époques, si parfaitement obscures encore à ce moment, et si charmantes, de la deuxième moitié du xv[e] siècle, Charles VII, Louis XI, Charles VIII et Louis XII, c'est-à-dire Michel Colomb, Fouquet, J. Poyet, Perréal, etc.; — et le vrai xvi[e] siècle, manifesté en ses détails intimes et désormais certains, au grand profit des futurs historiens de notre art, par les comptes des Bâtiments du Roi, empruntés par lui à une copie faite jadis pour Félibien, d'où nous étaient révélés les travaux de la cour des Valois, Maître Roux, Le Primatice, Nicolo del Abbate, les Clouet, avec tous leurs collaborateurs et servants. En quoi, M. de Laborde se montra plus avisé et plus raffiné que moi, qui me suis toujours senti — ainsi le veut dame nature, — porté de préférence vers le xvii[e] siècle, le siècle des qualités que j'ai toujours enviées : la simplicité, la force grave, fût-elle un peu lourde, la tranquillité sobre et claire, c'est-à-dire vers tout ce qui m'a manqué.

Oui, M. de Laborde a été notre chef et notre guide et notre bienfaiteur à tous dans le vaste champ des recherches de documents et des dépouillements d'archives. Il s'est assuré sur ce terrain, et dès l'abord, une supériorité incontestable, tout à sa gloire personnelle, et que nul ne pouvait prétendre à partager avec lui, en dressant lui-même, dans des pages raisonnées d'histoire et de déductions critiques, le portique complet de l'édifice, où il classait et mettait hors du chaos les conséquences de ses trouvailles, « débrouillant l'art confus de nos vieux imagiers ». Qu'était-ce auprès des diamants, des perles qui surabondaient dans les *Ducs de Bourgogne* et la *Renaissance,* qu'était-ce que cette poignée de menues notes sans valeur sur des artistes ou des époques le plus souvent secondaires, avec laquelle, à l'instant même où M. de Laborde publiait son deuxième volume des *preuves* des *ducs de Bourgogne*, je m'aventurais à lancer le premier fascicule de mes *Archives de l'art français !* Je n'avais dans la main que ces broutilles insignifiantes ; mais l'heure était bonne, paraît-il, et la semence favorable puisque le lendemain il sortait de terre tout un faisceau de travailleurs ; à ces travailleurs, jusque-là dispersés à Paris et dans tous les coins de la province, je venais d'ouvrir un recueil, où ils allaient pouvoir faire œuvre d'ensemble. Les miettes inestimables qu'ils gardaient inutiles dans leurs tiroirs, ils les ont versées là, et de ces miettes ils ont fait un fier lingot à l'honneur de notre pays, et finalement, de volume en volume, un monument quasi gigantesque, dont je n'aurais jamais osé, à cette première heure, entrevoir les proportions énormes. Et il n'est pas l'un des artistes dont M. de Laborde nous avait jadis signalé quelque œuvre, qui n'ait retrouvé là son chapitre largement amplifié par les incessantes investigations

des deux ou trois couches d'érudits qui se sont déjà succédées dans nos *Archives*.

Il me souvient que Montaiglon a écrit, dans sa notice sur M. Renouvier, que les quatre saints de notre église française des historiens de l'art, c'étaient Émeric David, Viollet Le Duc, Renouvier (1) et le comte de Laborde. Il est certain que

(1) Je l'ai aussi connu, et de vieille date, ce M. Jules Renouvier, car le monde des amis des arts est une petite ville où chacun a hanté son voisin et l'a coudoyé plus d'une fois dans la rue, et où l'on cousine volontiers, tant les intérêts, je veux dire les études, y sont mêlées. J'ai connu M. Renouvier, dès 1842, à Montpellier. J'étais allé retrouver là mon pauvre Ernest Lafontan achevant de mourir, et M. Renouvier, qui l'avait rencontré quelques mois plus tôt, dans le salon de son amie Mme Marès, — c'était le salon des lettrés, des artistes, des savants de Montpellier et on se sentait attiré là pour peu qu'on eût l'intelligence éveillée, — M. Renouvier s'était de suite intéressé à ce blond jeune homme au teint pâle, qui dessinait si agréablement et venait de voir l'Italie. Lui-même, bien qu'il ait prolongé dix-huit ans encore sa vie, ne semblait pas alors, avec sa mine hâve sous ses cheveux noirs, d'une santé beaucoup plus résistante. Ils causèrent de cette Italie, des vieux maîtres qu'ils aimaient tous deux, et M. Renouvier confia à mon pauvre Ernest les œuvres de Vasari, que j'eus bientôt hélas ! à reporter à qui les avait obligeamment prêtées. J'avais en outre à le remercier, trois mois après, du bel et touchant article consacré par lui, dans le *Courrier du Midi* (8 décembre 1842), aux *Croquis*, lithographiés par Lafontan, *sur le chapitre XXXe du livre IIe de Pantagruel*. — Six ans se passèrent et je ne revis plus M. Renouvier, qu'alors qu'il fut envoyé par ses concitoyens à l'Assemblée constituante de 1848. Dès 1842, on le connaissait pour républicain, mais de ces républicains droits, purs et honnêtes qui ont fait tant d'honneur à l'Assemblée de 48. Dans la Constituante, il fit, cela va sans dire, partie de toutes les commissions d'art ; on a déjà vu son nom dans la commission des grands travaux du Louvre et de la galerie d'Apollon ; je crois même me souvenir qu'il fut nommé rapporteur du budget des Beaux-Arts, et c'est à ce moment que nous nous rencontrâmes de nouveau. Quand je l'avais visité jadis à Montpellier, il était encore tout entier à ses goûts pour l'architecture. Dès 1835, alors qu'il n'avait encore qu'une trentaine d'années, il avait débuté par des études archéologiques sur les monuments de sa ville et du Bas-Languedoc ; sa publication était illustrée d'habiles lithographies de l'un des hommes les plus intéressants et les plus intelligents de cette province, M. J.-B. Laurens, très épris de musique, très adroit dessinateur de paysages, de figurines et d'architecture; celui-ci était le propre frère aîné de Jules Laurens, le peintre voyageur de la Perse, lithographe lui-même et plus renommé que son aîné, et auquel ses peintures et ses pierres exposées aux salons et très justement récompensées ont fait une réputation très supérieure à celle de l'artiste charmant demeuré fidèle à Montpellier. Quant à M. Renouvier, esprit laborieux, élevé, philosophique (il était frère du Ch. Renouvier le philosophe démocrate), naturellement grave, et par cette gravité même sentant un peu la province en ce qu'elle a de meilleur, je parle de sa sincérité, — après avoir secondé de son mieux en sa région les efforts de M. de Caumont, comme inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie, et aussi par ses articles dans le *Bulletin monumental*, après son voyage d'Italie où il était allé chercher les traces de l'art gothique dans les monuments de la Toscane, de Rome et jusqu'à Naples, après sa publication des *Maitres de pierre*, après sa courte carrière politique, — il avait renoncé à ses études sur les origines de notre architecture ogivale, pour se vouer avec la même passion studieuse, scrupuleuse, tenace, aux origines de la gravure; de là ses *Types et manières des maitres graveurs* et son *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du XVe siècle*, pour laquelle il avait mis à point des chapitres sur Vérard, Geoffroy Tory, Jean de Paris, Simon Vostre, etc. — Il avait été conduit par la fidélité, honorable après tout puisqu'elle était sincère et comme innée, et qu'il avait gardée pour les idées philosophiques de la Révolution, à ce livre qui fut son dernier labeur : *Histoire de l'art pendant la Révolution*. — Et dans ce dernier ouvrage, où, par une intuition ingénieuse,

Laborde est le patron de notre petite chapelle des documentaires, chapelle qui dans notre temps n'aura pas été sans importance, et aura même un peu trop primé ce qu'on appelait jadis les amateurs, c'est-à-dire ceux qui se préoccupaient plus des œuvres que des noms. Chaque chose a son jour en ce monde ; il est très heureux que les documentaires aient eu le leur ; il n'en faudrait pas abuser pour supprimer à tout jamais les connaisseurs. J'ai eu ma part dans ce mouvement ; je ne la veux ni diminuer ni grossir. Mon idée des *Archives de l'art Français* a été l'une des imaginations les moins médiocres de ma vie ; et j'en resterai toujours très fier ; l'arbre, je l'ai dit, était utile à planter à son moment, puisqu'il a porté de si bons fruits et si inespérés ; mais j'entends expliquer comment M. de Laborde a conquis dès le premier jour sur notre petite armée une autorité que nous saluerons toujours en lui.

C'est en 1851 que commença la publication des *Archives de l'art français*, en cette année 51, où j'écrivais pour le *Journal d'Argentan* mes *Lettres sur l'art français* à l'occasion du Salon de 1850, et aussi mes *Observations sur le Musée de Caen*, et où j'entreprenais ma série de livraisons sur les *Portraits inédits d'artistes français*, vrai corollaire de mes *Archives*. On a, comme cela, dans la vie, des poussées de travail, qui excusent ensuite, pour les esprits flâneurs, de longues mortes-saisons. Le prospectus qui annonçait les *Archives* et en expliquait de son mieux la raison d'être, disait : « Le recueil de Bottari et Ticozzi et la suite que lui ont donnée Mich. Ang. Gualandi, le volume de Jay, les publications des lettres du Poussin et de Rubens, le soin singulier qu'ont pris les historiens modernes d'enrichir la monographie des artistes célèbres de toutes les lettres de ces artistes, ou de leurs amis et rivaux, qu'ils pouvaient donner au public (voir les études sur Fr. Gérard par M. Ch. Lenormant, sur Léopold Robert par M. Feuillet de Conches, etc.), tous ces faits ne disent-ils pas que les plus minces documents, émanant des peintres et des sculpteurs eux-mêmes, intéressent la curiosité publique au moins autant que le ferait la sèche histoire de leur vie. Chaque art, chaque artiste, chacune de ses œuvres, sont des mystères que nous espérons mieux pénétrer avec trois mots tracés par l'artiste lui-même qu'avec tout un livre de biographie. Il est un autre genre de documents plus varié, plus aride, mais d'une autorité plus incontestable encore :

il salue dans Prud'hon et dans son génie pour les allégories, l'expression d'une religion nouvelle, et le véritable peintre religieux de cette révolution, M. Jules Renouvier se retrouve ce qu'il a été dans tous ses ouvrages précédents et dans la conduite de sa vie et de son œuvre, l'homme des déductions raisonnées et sérieusement creusées, pour y chercher d'une façon moins évaporée que nous, éplucheurs légers des surfaces de l'histoire, le secret des choses et des hommes et des diverses manifestations et transformations de l'art; — l'homme de la ville où la philosophie et la science furent toujours en honneur, où florissaient de son temps son propre frère et le vénérable abbé Flotte malgré les doctrines les plus opposées ; — l'homme né philosophe et demeuré philosophe, philosophe dans le bon sens du mot.

c'est celui qui contient les marchés conclus entre les artistes et les acquéreurs de leurs œuvres, les reçus de payement de ces œuvres, les actes de naissance ou de mort, les testaments des artistes, les comptes des rois, princes ou abbés leurs protecteurs, etc. Cette catégorie qui a donné naissance au précieux *Carteggio* de Gaye, aux *Memorie originali risguardanti le belle arti* de Michel Angelo Gualandi, aux *Archivi storici* publiés à Bologne, au *Messager des sciences et des arts* de Gand, aux *Ducs de Bourgogne* de M. de Laborde, est celle qui redressera le plus nettement les renseignements erronés ou incomplets dont se sont servis les écrivains d'art les plus accrédités. Les livres que nous venons de citer ont place inévitable à côté de Vasari, de Baldinucci, de Lanzi, de Van Mander, et de tous les historiens attitrés dont ils forment le contrôle perpétuel et nécessaire. Nous, Français, en présence de ces grands noms devenus suspects, notre bonhomie ou notre vanité pensera-t-elle que nos Félibien et nos d'Argenville soient des biographes plus infaillibles, ne laissant rien à redresser, rien à compléter ? » Et j'ajoutais dans l'avant-propos du premier volume de notre publication : « Bien que l'initiative dont nous nous honorons soit née spontanément de la réunion en nos mains de quelques pièces rassemblées par le hasard, l'idée d'un tel recueil est, à coup sûr, du domaine public, et ne vaut que par sa persistance et ses services rendus. Notre livre ne reniera jamais pour ses devancières et ses sœurs aînées, toutes ces publications italiennes, allemandes et flamandes que nous citions avec respect et fierté dans notre prospectus, comme des garanties éprouvées de l'utilité et de l'opportunité de notre entreprise. Il est une considération qui nous doit valoir un peu d'indulgence de la part de ceux de nos lecteurs qui opposeraient à nos humbles débuts les abondants trésors qu'a remués, comme sans peine, l'érudition étrangère, surtout celle qui a pris l'Italie pour but de ses fouilles ; — c'est qu'en France, nous éprouvons plus d'embarras dans nos recherches qu'en aucun autre pays, qu'en Italie spécialement, où malgré les guerres allemandes et françaises, rien n'a bougé, rien n'a été touché. En Italie, les actes civils, confondus et identifiés, dans tous les siècles, avec ceux de l'église, se sont retrouvés intacts dans les dépôts religieux, pieusement respectés par les conquêtes et les révolutions. Chez nous, au contraire, 1793 a bouleversé toutes les archives jusque-là immobiles et immaculées de la vieille France ; archives des rois, archives des villes, archives des corporations, archives des couvents, etc., tout a été dispersé, pillé, brûlé, vendu au poids ; tous les papiers de famille ont été jetés au vent ; toutes les traditions se sont oubliées ou dénaturées. Cependant on commence à reconnaître que ces fatales dévastations de la première révolution ont plus déclassé que détruit ; beaucoup de choses reviennent au jour peu à peu ; et, Dieu merci, grâce à l'érudition classifiante de notre temps, tout reprend sa place, sinon dans le dépôt, supprimé peut-être, où il se trouvait primitivement, du moins dans cet universel

et anonyme inventaire de la science commune, où chacun de nous sait retrouver son bien, souvent, il est vrai, en le cherchant avec quelque peine. Aussi ne faut-il point s'étonner si la province nous envoie beaucoup de pièces qui intéressent directement l'érudition parisienne, si, en retour, les dépôts publics de Paris nous ont fourni beaucoup pour la curiosité provinciale... »

Dès la seconde livraison de mes *Archives* je voyais venir gaillardement à mon aide Anatole de Montaiglon (1), celui qui devait être, sinon le père, au moins

(1) Personnage d'Hoffmann ce Montaiglon, étrange et fantastique. L'antipode de la beauté grecque, mais non pour cela sans un certain maniéré naturel. Sur sa face large, éclairée par des yeux saillants et myopes, un petit nez plat et pointu, une barbiche châtain mal fournie, des dents se montrant volontiers en grimace de chat. Ongles très longs et taillés en pointe à la mode chinoise. Beaucoup de chinois dans tout son être, un mandarin chinois mâtiné de rat de bibliothèque. Haut de taille et droit, les épaules effacées, poitrine et ventre en avant, regardant fixe et de façon tranquille devant lui, et tout cela sans rien voir ni personne, sauf quand il usait de son monocle. Je n'ai jamais vu toilette plus négligée, et il portait cette négligence été comme hiver, et les habits d'été en hiver, et les habits d'hiver en été, et sans fanfaronnade, sans se douter à coup sûr de son manque absolu de respect pour Brummel. Depuis le temps où je l'avais connu, rue de Bondy, chez son père, honorable avoué de Paris, et qu'il perdit tôt, comme il avait perdu sa mère, le pauvre ami avait toujours vécu en garçon, et n'avait jamais acquis le sentiment des boutons bien cousus, ni des vêtements sans poussière. Je ne sais en vérité, pourquoi je m'arrête sur ces vétilles, n'ayant jamais été, pour ma part, suffisamment coquet dans ma toilette. Mais Montaiglon ne peut point ne pas figurer ici, et avec sa juste importance, dans la série des hommes de notre temps qui ont le mieux mérité de l'histoire de l'art, et je n'ai jamais su expliquer un personnage sans que son apparence extérieure, voire ses verrues, ne fissent partie de la portraiture et n'en accusassent bien les traits. Je viens de dire le dehors de Montaiglon, mais le dedans était bien celui de l'un des êtres les plus extraordinaires de ce temps-ci. — Ce qu'il y avait dans cette tête si peu Apollonienne, dépassait ce qu'on a raconté des La Mirandole, des Scaliger et autres monstres de savoir de la Renaissance. Une mémoire miraculeuse dans laquelle ce qui était lu, ne fût-ce qu'au vol, se casait, se gravait à fonds, pour n'en jamais sortir. Et cette mémoire s'est appliquée à tout, aux arts, peinture, sculpture, gravure, architecture, aux lettres, aux anciennes, aux nouvelles, particulièrement à cette chose essentiellement chaotique qu'on appelle l'érudition. Toujours prêt à tout, armé pour tout, sans façon ni hésitation, aussi bien pour un *salon* de peinture que pour un sonnet qu'il eût tourné à la Ronsard, et rimé au besoin en italien, aussi bien pour l'édition d'un mystère du XVe siècle, que pour celle des « joies de mariage » ou, s'il vous eût mieux plu, pour une chanson de geste du XIIIe, ou pour les thèmes latins de Marie Stuart, ou pour l'annotation d'un marché d'artiste, le plus inconnu du XVIe ou du XVIIIe. Je n'ai jamais vu sa complaisance se refuser à la besogne la plus ingrate, de lui sollicitée par un libraire. Ces besognes s'accumulaient sur son bureau et dans tous les recoins de sa chambre, et naturellement s'y retardaient l'une l'autre, de quoi il ne s'émouvait pas autrement ; et cependant elles finissaient par en sortir, et en sortir avec une richesse de notes et de rapprochements ingénieux, dont nul autre n'eût su les parer. Mais, juste ciel ! griffonné de quelle écriture ! jamais chat fâché n'a griffonné de la sorte. Les protes se faisaient payer double pour travailler sur la « copie » de Montaiglon, et je me souviens que plus d'une fois, pour économiser ces frais, Dumoulin a fait retranscrire par un copiste, avant de les envoyer chez Pillet, plus d'une page des *Archives de l'Art français*.

Comme par moi il avait connu le cabinet de M. Reiset, où je travaillais alors, et que j'allais quitter pour le service des expositions, le conservateur des dessins ayant besoin d'un employé de quelque érudition pour décrire, avec un certain discernement des sujets, les croquis et compositions de maîtres, attacha Montaiglon à cette besogne, et il fut heureux de le garder jusqu'au jour où Hor. de Vielcastel le débaucha pour le débrouille-

l'oncle de mon recueil, — un véritable oncle à succession celui-là, la plus millionnaire des mémoires, et qui, par la suite fit plus que le père lui-même, car lui ne l'a jamais délaissé et il en est resté à travers toutes les fortunes inégales et tous les changements d'éditeurs, le pourvoyeur jamais découragé, le tuteur infatigable. Il apporta aux *Archives,* pour son entrée de jeu, ce qui menaçait avec moi de leur manquer éternellement, la familiarité paléographique avec les documents du XVIe siècle et des siècles antérieurs.

En même temps que dans la seconde livraison de ce recueil, — pour lequel, ce jour-là, j'avais, Dieu merci, rencontré son vrai titre, *Archives de l'art français,* dont je ne m'étais pas encore avisé pour le premier fascicule, — Montaiglon publiait sa première pièce : « État des gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII », il m'amenait à sa suite le bataillon si précieux et bien venu, des Le Roux de Lincy, des Benjamin Fillon, des Ch. Grandmaison, L. Merlet, E. de Fréville, Ch. de Beaurepaire, Douet d'Arcq, André Salmon, Achard, Fr. Michel, P. Cheron, E. Grésy, de la Morinerie, le baron Jér. Pichon, d'Arbois de Jubainville, etc., quand je ne pouvais compter encore que sur la petite légion intime

ment de son Musée des Souverains nouvellement créé par ordre de l'Empereur. Ce fut un malheur pour Montaiglon, car Vielcastel, duquel il n'avait rien à apprendre, et qui ne faisait qu'exploiter son savoir, ne tarda pas à lui chercher traîtreusement chicane et à le desservir près du Directeur général, tandis qu'auprès de M. Reiset, Montaiglon avait grandement profité du lumineux enseignement de ce maître incomparable ; et il est l'un de ceux qui aient le plus gagné à sa fréquentation de chaque jour. Son passage de dix-huit mois par le Louvre (du 17 janvier 1852 jusqu'au milieu de 53) eut une action considérable sur toute sa vie et son jugement et son goût en sortirent transformés et mûris. Il était fin, il avait la mémoire des yeux comme toutes les autres mémoires, et même quand il se fut replongé plus avant que jamais dans les chartes et documents écrits, il n'oublia point ce qu'il avait acquis là. J'en ai eu la preuve quand vers 1879 je je me suis arrêté à Tours pour y reviser les fiches du musée préparées pour l'inventaire des richesses d'art de la France. Montaiglon avait passé par là avant moi et avait refondu le travail premier de ces fiches. Il avait reflairé les tableaux l'un après l'autre et je fus frappé de la justesse de son remaniement des attributions. — C'est à l'École des Chartes qu'il retourna au sortir du Louvre, et cette bonne maison lui refit l'accueil qu'il méritait. Il y prit place parmi les professeurs, et ne l'a plus quittée. Bien des élèves m'ont depuis lors parlé de lui, comme du maître que chacun de ces jeunes gens consultait d'instinct sur les questions les plus variées et les plus disparates d'art et d'histoire, de paléographie, de philologie, d'archéologie, et il les renseignait tous avec une complaisance, une patience, une abondance de lumières intarissables, prenant plaisir à se faire, presque en camarade, le dictionnaire du premier venu.

Très bon, très intelligent, tout aux bouquins et aux parchemins, parfaitement indifférent à la politique, d'une introublable égalité d'humeur ; très constant dans ses amitiés, et ne les accroissant ni ne les renouvelant point, car je lui ai toujours vu les mêmes compagnons : Paul Chéron, Jacques Leman qu'il avait connu par moi, Guiffrey, Gaston Guitton, Grandmaison, Benjamin Fillon, J. Cousin. C'étaient, tous ou presque tous, des relations formées par des études communes. Je ne manquai pas de l'appeler avec Cheron, Guiffrey et J. Cousin dans ma commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France ; il y était de très bon conseil et Dieu sait les services qu'il y a rendus depuis lors comme reviseur et contrôleur des travaux et épreuves, avec P. Mantz et Guiffrey. J'ai dit qu'il aimait, en esprit délicat, toutes les sortes de lettres ; mais les curiosités de l'art ont toujours, Dieu merci, gardé ses préférences.

de mes amis ou de mes vieux camarades en recherches : Eud. Soulié, P. Mantz, L. Dussieux, baron de Girardot, Lud. Lalanne, H. Bordier, G. de Soultrait, MM. Jul. Boilly, Fr. Reiset, Villot, L. de la Sicotière, Meaume, J. Niel, Fossé d'Arcosse, H. Lepage, J. Renouvier, Champfleury, G. Duplessis, Arnauldet, Léon Lagrange, Duvivier, etc.

Bientôt allaient me venir obligeamment à la rescousse, M. de Laborde, avec son relevé des « notes manuscrites de Claude Gellée, dit le Lorrain, extraites du *Liber veritatis* », puis Victor Cousin, en personne, avec son très intéressant travail sur les « divers tableaux du Poussin qui sont en Angleterre » et son « inventaire, — annoté avec vous savez quelle plume amoureuse du grand siècle, — des objets d'art qui étaient au grand couvent des Carmélites de la rue Saint-Jacques, avant la destruction de ce couvent en 1793 ». — Le recueil était lancé ; et comme mes collaborateurs l'avaient si bien nourri, qu'ils lui avaient fait la santé robuste, il ne devait plus s'arrêter. L'Exposition universelle de 1855 m'avait pourtant contraint à les bien négliger personnellement, mes pauvres *Archives;* Montaiglon, durant trop de mois, en avait eu toute la charge; elle lui fut dévolue entièrement avec le brin d'honneur qui la pouvait relever. A la dernière page de la livraison du 15 janvier 1856, j'écrivais cette note :

« Chers collaborateurs, amis lecteurs, pendant cinq années, vous avez soutenu et fait vivre entre mes mains le recueil des *Archives de l'art français*. Votre patience n'a été fatiguée ni par les documents trop longs, ni par ceux trop courts, ni par ceux trop vieux, ni par ceux trop jeunes. M. de Montaiglon, plus libre que moi, et dont nos abonnés ont éprouvé, dans toutes les livraisons, l'active et sûre érudition, prend de ce jour la direction du recueil. Préoccupé d'autres travaux (je pensais dans ce moment à une histoire de l'administration des arts en France), je lui cède de bon cœur celui-ci, que je lui laisse, grâce à Dieu, bien vivant. Merci encore une fois, chers collaborateurs et chers abonnés, de vos bontés pour les *Archives*, et oubliez, comme on disait en Espagne, oubliez les fautes du fondateur et ancien directeur. » — Et de son côté Montaiglon commençait la livraison du 15 mars par cette autre note : « M. de Chennevières, qui jusqu'à présent a dirigé les *Archives de l'art français*, se trouve, à cause de nouveaux travaux, dans l'impossibilité de donner à ce recueil les mêmes soins que par le passé. Je dois à son amitié de le remplacer dans cette mission. Attaché à la rédaction des *Archives* depuis leur origine, j'ai travaillé assez longtemps à côté et sous les yeux de M. de Chennevières pour en connaître parfaitement le plan et le but, et tous mes efforts tendront à continuer la voie qu'il a tracée. Il m'y aidera lui-même, car il promet de ne pas nous priver de ses communications, et nos lecteurs retrouveront fréquemment, je l'espère, son nom dans les *Archives*. Rien n'est changé d'ailleurs à la publication du Mariette, que nous avons commencée et que nous achèverons ensemble. »

Et Montaiglon conduisit les *Archives* jusqu'en 1860, avec un redoublement d'ardeur et de savoir, en grossissant notre vieux bataillon de collaborateurs par des noms nouveaux et considérables, tels que ceux de Léopold Delisle, Huillard-Bréholles, le docteur Pons, Alfred Ramé, Ch. Réad, Jules Cousin, Riocreux, Marchegay, Laperlier, Guigue, Vallet de Viriville, P. Margry, puis plus tard Anat. de Barthélemy, Destailleurs, L. Passy, Rolle, Rathery, etc., et sut mettre en branle ses anciens camarades de l'école des Chartes, devenus archivistes dans les principales villes des départements. Mais en 1860, Dumoulin arrêtait la publication, au bout des douze premiers volumes, — six de documents, six de Mariette.

Montaiglon n'était pas homme à se décourager : il porta chez le libraire Tross le titre et la fortune des *Archives de l'art français*, et entreprit là une nouvelle série. L'aventure échoua au bout du second volume, et pourtant jamais le recueil ne s'était senti plus riche en trouvailles inespérées et en pièces touchant les plus grands noms. On était en mars 1866, et les pauvres *Archives* périssaient; les deux volumes inédits disparurent même pour un temps au fond des magasins de Tross. — Qui n'eût dit que cette fois c'était bien fini ? et en vérité c'eût été dommage. Mais voilà qu'au bout de quatre ans, un groupe d'obstinés, — toujours avec l'imperturbable Montaiglon, — s'avise de réveiller l'œuvre endormie, et entreprend d'organiser une *Société de l'histoire de l'art français*, qui la ferait désormais indépendante des caprices et des défaillances des libraires. Ils délibèrent et arrêtent leurs statuts en avril 1870, à la veille même de l'année terrible, rassemblent cent trente noms de fondateurs aussi fervents qu'eux-mêmes, se constituent en comité de quinze membres : Montaiglon, président; J.-J. Guiffrey, secrétaire; Guiffrey, le croyant, le tenace, l'âme, la cheville ouvrière, le grand moteur de l'entreprise; ils veulent bien, par un gracieux souvenir, me nommer leur président d'honneur; Montaiglon, Guiffrey, Joseph de Laborde, fils de notre Léon de Laborde, forment à eux trois la commission de publication; et les voilà repartis pour une campagne nouvelle que rien désormais ne devait plus arrêter. La guerre effroyable, qui vient, par la ruine de la France, de bouleverser l'équilibre du monde entier, les horreurs de la Commune, les incendies de Paris, ajournent à peine de quelques mois l'apparition, en 1872, du premier volume de cette troisième et définitive série des *Archives*, et Dieu sait, depuis lors, ce qu'ils y ont fait entrer. Il semblait que les quatre ans de sommeil du vieux recueil eussent accumulé un arriéré de matériaux qui avaient soif de voir le jour; et je ne crois pas qu'aujourd'hui aucune nation d'Europe puisse montrer sur ses artistes une telle réunion de documents. Outre ses douze années de publication régulière de pièces éparses, — et ce sont le plus souvent de gros morceaux pleins de noms inattendus, — on a vu s'y adjoindre les *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, et les *Maisons royales* de Félibien, et la *Stro-*

matourgie, et les *États civils d'artistes français,* combien d'autres volumes encore? Comme le nom de M. de Laborde ne pouvait manquer de reparaitre dans le corps des travaux d'une société dont il est lui-même l'ancêtre et la souche-mère, les *Ducs de Bourgogne* ont repris leur place dans l'ensemble des publications de cette société, puis aussi les *Comptes des Bâtiments du Roi (1528-1571),* qu'il avait recueillis et mis en ordre, et qu'a complétés pour nous Guiffrey, grâce au généreux désintéressement du fils du grand chercheur. Quant aux Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV, qui auraient par trop débordé les petits in-8° de la Société de l'art français, ils ont été publiés par Guiffrey dans la collection de Documents inédits sur l'histoire de France. Et pour le menu des petites pièces et le courant des renseignements quotidiens, un *Bulletin* a d'abord été fondé; puis ce Bulletin est devenu une *Revue* mensuelle *de l'art français,* et cette revue, confiée aux soins attentifs d'H. Jouin, Jouin l'étonnant redresseur d'épreuves, l'homme aux lectures abondantes et bien ordonnées, se grossit et va son train, semblant ne devoir jamais épuiser les sources perpétuelles des archives publiques et privées de Paris et de nos provinces.

En vérité, M. de Laborde, vers la fin de sa vie, a pu être fier de cette légion de pionniers, dont il avait été le porte-drapeau. Certes, quand, en 1849, il publia le premier volume de ses *Ducs de Bourgogne études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne* (il commençait par le tome Ier de la « seconde partie », consacrée aux *Preuves;* — la première partie, c'est-à-dire le récit, la description historique, a toujours manqué; les *preuves*, c'étaient les documents, c'est-à-dire, pour nous, la partie vraiment importante; les tomes II et III des *Preuves* continuèrent à paraitre chez Plon, en 1851 et 52), — M. de Laborde ne prétendait point être le premier, même en France, à ouvrir la carrière des éplucheurs de dates. Émeric David avait déjà chez nous allumé la lanterne, et maint archéologue de province, de l'espèce des Langlois et des Deville, avait exhumé plus d'un nom d'artiste, ou de donateur, plus d'une mention d'œuvres d'art, de la lecture des vieilles chartes ou de la signature des vitraux. Des fureteurs à études générales, comme les Ch. Lenormant et les P. Lacroix, en savaient sur ces matières plus long qu'ils n'en écrivaient. Les étrangers d'au delà du Rhin ou d'au delà des Alpes nous avaient, il est vrai, précédés de loin sur ce chemin; mais enfin la France commençait à s'ébranler. M. de Bastard, depuis le temps de la Restauration, étudiait de près et avec passion, et trop à ses dépens, hélas! nos miniaturistes de la Renaissance; M. Robert-Dumesnil, par son *Peintre-graveur français,* et M. Pr. de Baudicour, par son abondante collection de nos graveurs nationaux, remontaient fort avant dans notre école de Fontainebleau.

Du temps que j'étais en Provence, et que j'y amassais mes premières notes, dans ses églises, et ses musées et ses cabinets, sur Finsonius, Daret, R. Levieux

et les mille artistes qui, de siècle en siècle, depuis et par delà les années bienheureuses du roi René, avaient décoré de merveilles ses monuments, je voyais des curieux de ce pays, les Reyne à Avignon, les Jacquemin à Arles, les Kuhnholtz à Montpellier, les Pons et les Porte à Aix, s'intéresser avec ardeur à leurs anciens peintres locaux, sur lesquels ce dernier écrivait parfois des notices. MM. Renouvier et Ricard venaient d'imprimer à Montpellier, en 1844, leurs *Maîtres de pierre*. Le courant y était; une complaisance encourageante accueillait à Paris les tentatives des plus novices, et je me souviens que quand je publiai, en 1847, mon premier volume des *Peintres provinciaux*, les trente personnes qui goûtaient ces sortes d'études, et entre autres, — je m'en fais gloire, — M. Robert Dumesnil, faillirent me prendre pour un érudit que je n'étais point; et Lassus, et Didron, et M. de Montalembert m'eussent volontiers, sur le vu de son titre, enrôlé dans la compagnie militante de leurs archéologues. — Deux ans après, pendant que je m'attardais à rassembler mes petites notules sur Jean Boucher de Bourges, J. Mosnier de Blois, Claude de Buet de Nancy, éclataient dans leur nouveauté et leur imprévu, les triomphantes gerbes de documents des *Ducs de Bourgogne*, et, de cette première bordée, M. de Laborde passait notre maître à tous. — Et immédiatement après le premier volume des *Ducs de Bourgogne*, paraissait, en 1850, la *Renaissance des Arts à la cour de France, études sur le seizième siècle*, dont les *Additions* au tome Ier, consacré à la peinture, ne furent publiées qu'en 1858. Il avait dit, dans sa manière d'introduction au tome Ier (*Plan de l'ouvrage*, qu'il avait rêvé en quatre parties, c'est à dire en quatre tomes : peinture, sculpture, architecture, mélanges) : « Cent et quelques exemplaires de cet ouvrage m'ont paru suffire à ce public (les érudits), je dirai mieux à ces amis... » — Quand, pour faire suite à ses lettres sur l'*Organisation des bibliothèques dans Paris*, il publiera son livre très intéressant et bourré, lui aussi, de pièces inédites : *Le Palais Mazarin et les habitations de ville et de campagne au XVIIe siècle*, il usera encore, en faveur de ces mêmes érudits, du tirage à petit nombre ; et ceci confirme ce que je disais tout à l'heure du groupe très choisi, je le veux bien, mais très étroit de lecteurs auquel devaient prétendre alors les écrivains de cette sorte de littérature; encore M. de Laborde était-il M. de Laborde. — Eh bien, malgré tout, ces documentaires, avec leurs minutieuses et épilogueuses recherches, il se sont imposés à leur temps. Ils ont fait la loi aux catalogues, et Dieu sait si les catalogues ont été des livres considérables en notre siècle; ils ont fait la loi, en les surveillant de près, aux éloquents historiens et aux savants monographes de nos peintres et de nos sculpteurs, lesquels historiens et monographes leur rendaient à leur tour le service de vulgariser leurs trouvailles en de vastes ou pompeuses publications qui créaient un monde inespérable de lecteurs pour ces livres d'art, dont personne ne se souciait il y a quarante ans.

En résumé, M. de Laborde est venu, qui nous a largement ouvert notre

xve et notre xvie siècle; puis le lendemain, les *Archives* sont arrivées, obéissant, presque à leur insu, au même souffle du temps. Elles ont repris, peu à peu et nom par nom, l'œuvre de M. de Laborde, la complétant par des documents de fouille plus fraîche et de source différente, confirmant les plus importants, et continuant cette œuvre de siècle en siècle, jusqu'à nos contemporains. Il nous avait dit les miniaturistes, les peintres et les sculpteurs de Charles V, de Philippe le Bon, de Charles VII, de Louis XI, des deux maris d'Anne de Bretagne, de François Ier et d'Henri II; nos *Archives*, après avoir cherché leur butin dans les comptes et correspondances des mêmes princes, se sont tournées vers les provinces, où elles ont fréquenté les artistes, enlumineurs, imagiers, décorateurs d'hôtels de ville ou de cathédrales, du Comtat et de Bourges et de Rouen, et de Chartres, et de Nancy et de Bretagne et de Gascogne et du Lyonnais. Et après avoir bien vidé l'entourage d'Henri IV, à Fontainebleau, à Saint-Germain, au Louvre, et dans ses manufactures, ses crayonneurs et ses tapissiers et ses émailleurs et tout ce que nos rois abritaient sous leur Grande Galerie d'orfèvres, de brodeurs, de graveurs, côte à côte avec leurs peintres favoris, — elles ont recueilli dans leurs plus intimes et leurs plus authentiques détails de famille et d'atelier tout ce qui touchait à ces grands noms du xviie et du xviiie siècle qui sont dans le monde entier la gloire de la France, Poussin, Claude, Lesueur, et toute la couvée de Simon Vouet, Puget, Le Brun et tout son séminaire des Gobelins et de Versailles, et Watteau et Boucher et Chardin et les Vernet et David et ses dix mille, et Géricault et tous les derniers venus d'hier, — et toutes les académies, et toutes les corporations. Il n'est pas si petit maître, ni si grand créateur ou décorateur de palais, qui n'ait rencontré là son gîte. — Certes, le désordre y est grand, après trente années d'accumulation de noms, de faits et de dates, et il y faut jouer, à tour de bras, pour le plus gros comme pour le plus mince personnage, du feuilletement des tables. Mais aussi, je vous le dis, la vie est là, et n'est que là; et pour peu que vous vous plaisiez à étudier l'histoire de l'art, l'histoire vraie et palpitante, c'est dans ce fouillis prodigieux qu'il sera bon pour vous de la chercher, et non point de la trouver toute faite et sans fatigue dans les tranquilles alignées des dictionnaires biographiques. Et c'est pour cela que je ne trouvai rien de mieux à prêter à Flaubert, le jour où, dans ses dernières années de travail, il voulut étudier les grandeurs et les misères de la vie d'artiste.

A maintes reprises M. de Laborde avait pu espérer voir M. de Nieuwerkerke culbuté soit par ses ennemis, soit par quelque imprudence administrative, et il semblait que l'impératrice gardât le conservateur de la sculpture moderne en réserve pour occuper au jour venu la place de surintendant. Mais les années se succédaient et M. de Nieuwerkerke, au lieu d'être désarçonné, semblait affermi plus que jamais par l'amitié de l'Empereur. De Laborde se découragea enfin de

ce côté, et voyant libre la Direction générale des Archives, vacante par la mort de M. de Chabrier, l'ancien précepteur du frère de l'Empereur, il l'obtint, en 1857, par l'entremise de l'auguste amie de Mme Delessert. Je n'ai pas à rappeler ici que M. de Laborde, fidèle jusqu'à bout à son tempérament d'actif travailleur, ne fut pas plutôt à son palais Soubise, qu'il s'occupa à bien pénétrer et mettre en lumière le superbe dépôt à lui confié ; il écrivit un volume, — *les Archives de France, leurs vicissitudes pendant la Révolution, leur génération sous l'Empire* (1867), — qui en signalait, comme elles le méritaient, les magnifiques richesses et l'importance nationale, les folles destructions aux temps révolutionnaires et les divers systèmes de classement de Camus et de Daunou, sans oublier, cela va sans dire, ses propres idées. Il sut mettre en branle toute l'ardeur du jeune et savant personnel qu'il avait entre les mains, et où il avait introduit son fils dont il avait surveillé lui-même avec tant de soin l'éducation érudite, ce fils qui a perpétué avec honneur aux Archives les traditions paternelles. Mais le temps manqua à M. de Laborde pour tirer le parti qu'on pouvait attendre d'une telle direction. Sa santé se trouva tout d'un coup affaissée et perdue ; sa claire et brillante intelligence s'amollit et se fondit, alors qu'on en devait espérer encore de longs services ; et dès que ce remueur un peu agité d'idées et de papiers eut disparu du Palais des Archives, il y fut remplacé, — les choses ont toujours leur ironie, — par Alfred Maury, l'intime ami de son intime ennemi Longperier, Maury le dictionnaire vivant de l'Empereur pour sa *Vie de César*.

Dans les dernières années de M. de Laborde, l'Empereur l'avait appelé au Sénat. Son vrai titre à un tel honneur, c'était, non d'avoir été un écrivain hors ligne et un grand artiste, ni un politique supérieur, mais d'avoir eu, comme le baron Taylor, le diable au corps et le génie de l'initiative dans les choses de l'intelligence qui touchent aux arts. Aussi l'on peut dire qu'en ce temps-là, en n'oubliant point M. de Nieuwerkerke qui y figurait de vieille date déjà, et même après la mort de M. Ingres, l'art au Sénat tenait assez grande place et ne manquait pas de représentants.

Léon-Joseph-Simon-Emmanuel, marquis de Laborde, sénateur, membre de l'Institut, ancien directeur des Archives de l'Empire, ancien conservateur du musée du Louvre, ancien député et ancien membre du Conseil général de Seine-et-Oise, commandeur de l'ordre impérial de la Légion d'honneur, grand officier de l'ordre de l'Aigle Rouge de Prusse, commandeur des ordres du Sauveur de Grèce, du Lion d'Or de Hesse, etc., etc., né à Paris le 12 juin 1807, mourut en son château de Beauregard (Eure), dans sa 62e année, le 25 mars 1869. Ses obsèques se firent à Paris, dans l'église de la Madeleine, sa paroisse. — La vente de sa riche bibliothèque, dernier enterrement des hommes d'étude, fut confiée à Labitte, en 1871.

(A suivre) PH. DE CHENNEVIÈRES.



MADEMOISELLE DE LENCLOS [1]



Car la belle Ninon était bel et bien de famille noble. Son acte de naissance retrouvé dans le registre de Saint-Jean-en-Grève porte que le 10 novembre 1620 « fut baptisée Anne, fille de noble homme Henry de Lanclo, éscuyer de M. de Saint-Luc et de damoiselle Barbe Marie de la Marche. » Elle eut pour parrain M. de Villotret, trésorier général de l'extraordinaire des guerres, et pour marraine la fille de celui-ci. Mme de Lenclos était une femme d'une grande piété, mais M. de Lenclos pensait tout autrement et

(1) *Correspondance authentique de Ninon de Lenclos*, un vol. in-8°, Paris, Dentu; par Émile Colombey. — Ce volume, du plus piquant intérêt et composé après les plus longues et les plus patientes recherches, comprend toutes les lettres connues de Ninon adressées à Saint-Évremond, au maréchal d'Albret, à Bonrepos, à Méré, à l'abbé d'Hautefeuille, à Tréville, à Lassay, à Villette, à Mme de Maintenon, avec une courte et excellente notice sur chacun de ces personnages; — *la Coquette vengée*, petite satire en prose, écrite par Ninon et tout à fait remarquable; — le recueil de tout ce qui a été imprimé en appréciation sur Ninon, prose et vers; — un appendice de pièces justificatives; — une iconographie; — une bibliographie et enfin un très bon portrait d'après Saint-Aubin.

contrecarrait sans cesse la direction donnée par l'éducation maternelle, donnait à lire à l'enfant des livres peu édifiants, comme le dit son nouvel historien, grâce aux vieux philosophes qui lui avaient appris à lire. Ninon était de force à faire quinaud le plus madré des théologiens à l'âge où Pascal trouva les trente-deux propositions d'Euclide. Mais aussi elle avait en fait de religion des théories étranges et très jeune encore, elle répondit à sa mère, à ce que raconte Tallemant des Réaux : « Les religions ne sont que des imaginations. » En revanche elle aimait passionnément les distractions du monde, adorait la danse, jouait à ravir de divers instruments, et écoutait avec plaisir les doux propos des jeunes seigneurs que sa grâce et son esprit attiraient au logis. Nous avons dit sa grâce et non sa beauté, car tous les contemporains sont d'accord pour reconnaître que son esprit était de beaucoup plus charmant que son visage. Avec une pareille éducation et des allures dont sa pauvre mère ne put triompher, il était facile de deviner ce qui devait arriver, et il paraît qu'à quinze ans elle n'avait plus rien à apprendre grâce à M. de Saint-Etienne, un capitaine de chevau-légers, bon gentilhomme, mais perdu de dettes et qui peu auparavant s'était fait connaître par un esclandre fameux à Reims, conté avec force détails par Tallemant et récemment complété par Mgr le duc d'Aumale, parce que le grand Condé eut à intervenir pour terminer l'affaire. Saint-Etienne se présenta comme épouseur et disparut, quand il eût remporté une victoire facile. Le chevalier de Razé lui succéda, en dépit de la surveillance que prétendait exercer Mme de Lenclos. Depuis quelques années, M. de Lenclos avait dû disparaître après avoir tué le baron de Chaban, au lieu de lui laisser le temps de l'assigner pour un duel régulier. En 1642, Ninon perdit sa mère, et en ressentit un si violent chagrin qu'elle se jeta dans un couvent, mais elle ne s'y éternisa point et à dater de ce moment on peut dire qu'elle jeta complètement son bonnet par-dessus les moulins. Nous n'essaierons même pas de suivre le cours de ses galanteries : ce serait une interminable galerie où l'on verrait accrochés les portraits les plus disparates : prélats comme le cardinal de Richelieu, archevêque de Lyon, partisans comme le huguenot Penachon, gens de cour comme le marquis de Sévigné — à cet égard la spirituelle marquise nous fournirait assez de détails. Mais Ninon était avant tout inconstante : au bout de trois mois elle donna à Sévigné son congé pour écrire à Rambouillet de la Sablière : « Je crois que je t'aimerais trois mois; c'est l'infini pour moi. » Cependant il paraît qu'elle aima réellement d'Andelot qui devait être tué si prématurément en embuscade près de Charenton. Une grave maladie coupa court aux relations entamées par Ninon avec Condé, mais après avoir cru mourir, elle guérit et fêta sa guérison avec le beau Jarzé. En même temps elle se plaisait à tenir en laisse, qu'on nous passe le mot, quelques fidèles et à conserver pour amis ses anciens amants. Elle rassemblait aussi autour d'elle volontiers, un petit nombre de « libertins » comme on nommait alors les libres-penseurs, Charleval, Saint-Evremond, Delbène, Miossens

et quelques autres : les quatre que nous venons de nommer, avaient pour mission, suivant l'expression de Ninon elle-même, de remplir les entr'actes de l'amour.

En 1651, se produisit un grave incident. Un vendredi de carême, Ninon donnait un dîner ; un des convives lança par la fenêtre ouverte un os de poulet qui tomba sur la tête d'un vivaire de Saint-Sulpice. Plainte fut officiellement formulée, et des amis puissants parvinrent à grand'peine à arrêter les poursuites. Mais Anne d'Autriche n'accepta pas cet apaisement et elle envoya son capitaine des gardes signifier à Ninon qu'elle eût à se rendre dans un couvent, à quoi elle répondit, comme on sait : « Alors je choisis le couvent des Grands-Cordeliers. » Elle n'y échappa qu'en faisant courir le bruit qu'elle allait partir pour l'Amérique avec Scarron, et repiqua de plus belle dans la galanterie. Mais un moment elle trouva son maître : pendant trois ans elle demeura avec le marquis de Villarceaux, qui, il faut l'ajouter, pour plus de sûreté, l'emmena chez un de ses amis en Normandie. Cette retraite fit grand bruit dans une certaine partie du monde parisien, chez les boulevardiers de l'époque et, les prières de Saint-Evremond aidant, la belle transfuge revint. Mais Villarceaux horriblement jaloux se logea en face de chez elle pour mieux la surveiller. Peu après il se laissa prendre aux charmes de la nouvelle Mme Scarron et Ninon recommença ce qu'elle appelait sa vie de caprices, sans rancune et sans regrets, probablement même avec plaisir : elle avait eu de Villarceaux deux enfants, dont l'un fut reconnu en 1690 et devint capitaine de vaisseau.

On comprend qu'une pareille vie donnait cours à une foule d'anecdotes plus ou moins scabreuses, plutôt plus que moins. C'est ainsi qu'à propos de ce fils, on a prétendu que pour couper court à des doutes sur son origine, Villarceaux et d'Estrées le jouèrent aux dés. C'est alors aussi que courut l'amusante historiette de ce pauvre La Châtre, obligé de partir précipitamment pour l'armée, et se faisant signer naïvement par Ninon une promesse de fidélité, d'où le mot bien connu que chacun sait. Tant de bruit à la fin scandalisa sérieusement la reine qui ordonna la relégation de Ninon aux Madelonnettes; tous ses amis — on juge quelle armée — accoururent pour tenter de la délivrer. Il fallut mettre le gué sur pied ; or, le scandale allant en croissant, on mena la détenue chez les Bénédictines de Lagny. Le même concours d'amis se reproduisit, mais ils durent rester inactifs, les précautions ayant été prises, et on se consola en faisant bonne chère à l'auberge de l'Épée royale. Sur ces entrefaites (septembre 1656), la reine Christine en allant au château de Fresne en Brie, voulut voir Ninon et elle en fut si charmée qu'elle écrivit sur-le-champ à Anne d'Autriche pour réclamer sa grâce. Si Ninon avait voulu, Christine l'eut emmené avec elle.

Ninon cependant se rangeait, en ce sens qu'elle avait su se constituer une fortune bien sûre, lui promettant une vie simple mais confortable, avec petite maison

de campagne près de Paris. Sa cour était toujours aussi nombreuse, sa beauté était encore assez parfaite pour qu'à cinquante-un ans elle put tourner réellement la tête à deux jeunes gentilshommes de vingt-cinq ans; le duc de Longueville et le baron de Sévigné, le propre fils du marquis! Bien que Ninon le définit : un cœur de citrouille fricassé dans la neige, il triompha de l'irritation de la jeune-vieille courtisane, et c'est bien lui qui tint la tête sur la liste de ses amants. A ce moment Ninon avait su se créer une situation mondaine vraiment exceptionnelle, et c'est Mme de Sévigné elle-même qui nous le raconte en gémissant : « Corbinelli, dit-elle, me mande des merveilles de la bonne compagnie d'hommes qu'on trouve chez Mlle de Lenclos. » Dangeau nous en apprend autant : « Jusqu'à quatre-vingt-sept ans, ajoute-t-il, elle fut recherchée par la meilleure compagnie de son temps. » D'autres constatent « que sa maison était le rendez-vous des honnêtes gens ». Bien plus, l'abbé d'Olivet assure que « les mères les plus vertueuses briguaient pour leurs fils qui entraient dans le monde l'avantage d'être admis dans une société qu'on regardait comme le centre de la bonne compagnie. » Car à la fin les femmes elles-mêmes fréquentaient ce salon, et non pas la première venue et les déclassées, mais la duchesse de Bouillon, la maréchale de Créquy, la duchesse de la Feuillade, la comtesse de la Suze, la marquise de Villette, même Mme de Coulanges. Comme le remarque finement M. Colombey, Ninon avait engendré peu à peu Mlle de Lenclos pendant les « entr'actes de l'amour. » Elle les passait à lire nos vieux auteurs, tout en leur faisant parfois des infidélités au profit des Italiens et des Espagnols dont elle avait appris la langue. Elle amassa ainsi un fond solide qui la rendit réellement très lettrée sans être précieuse. « Naturelle toujours, dit M. Colombey, spirituelle souvent, sans préméditation et avec mesure, d'une discrétion proverbiale, elle imposait autour d'elle le respect de soi-même et des autres, en prêchant d'exemple. » Ce respect l'accompagnait elle-même au dehors et avec éclat : on vit celui qui ne jetait pas son estime à la tête des dames, « le grand Condé mettre pied à terre en plein Cours-la-Reine pour aller la saluer à la portière de sa voiture. » Dans son salon le ton était excellent, comme Bussy l'a constaté lui-même : la littérature et les arts y étaient le thème habituel et l'opinion de Ninon y était prise en grande considération.

Et jusqu'à la fin Mlle de Lenclos garda ce salon et ses amis fidèles auxquels chaque année venaient s'en joindre de nouveaux, car elle exerça toujours une séduction souveraine. Elle était octogénaire, quand Saint-Evremond lui écrivait : « Vous êtes sérieuse et vous plaisez. Vous donnez de l'agrément à Sénèque qui n'est pas accoutumé d'en avoir. Vous vous dites vieille avec toute la grâce de l'humeur et de l'esprit des jeunes gens. »

Jusqu'à son dernier jour, Ninon conserva son esprit, sa verve et sa gaieté et cependant ce dernier jour se fit attendre, car elle avait quatre-vingt-cinq ans,

quand elle mourut, le 17 octobre 1705. Maintenant comment mourut-elle? Elle était probablement philosophe. A diverses reprises, au cours de sa vieillesse, elle fut sollicitée de songer au salut de son âme, et les boutades qu'on lui prête ne la montreraient pas dans des dispositions favorables à cet égard. Bret, cependant, assure que « lorsqu'elle se vit assez mal pour craindre la mort, elle voulut accomplir tous les devoirs de ce moment terrible. » Son nouvel historien met en doute cette conversion, mais il ne fournit comme document à l'appui de cette assertion que le fait que Ninon aurait improvisé à ce moment suprême ce quatrain :

Qu'un vain espoir ne vienne point s'offrir
Qui puisse ébranler mon courage;
Je suis en âge de mourir,
Que ferais-je davantage?

« qui, dit-il, n'indique ni frayeur ni résipiscence. » Et d'abord nous sommes très sceptique au sujet des vers qu'un mourant improviserait au moment d'expirer; mais encore ces vers n'impliquent aucun sentiment anti-chrétien et nous préférons de beaucoup accepter ce que Bret affirme. Nous voulons croire d'ailleurs que Mlle de Lenclos avait trop d'esprit et de bon sens pour avoir été incrédule.

COMTE E. DE BARTHÉLEMY.





L'ESTAFETTE



LES VITRAUX MODERNES



CERTAINS esthéticiens supposent que la peinture est sortie des entrailles de l'architecture. Dans cette hypothèse, le vitrail peut être considéré comme un tableau qui ne s'est pas détaché de l'édifice. Le vitrail a, en effet, pour fonction naturelle de décorer des murs ou plutôt de les continuer sous une forme translucide et colorée. On peut lui appliquer justement la formule : « C'est une décoration qui se construit. »

Le vitrail n'ayant d'autre mission que de concourir à l'effet général de l'édifice, lui est subordonné. Ce n'est point une œuvre indépendante, vivant seulement de sa vie propre; c'est un accessoire, comme tel, soumis au principal, assujetti aux exigences architectoniques. Il peut se comparer à une tapisserie ou à une mosaïque transparentes. Ses procédés de fabrication, analogues à ceux de l'émaillerie cloisonnée, démontrent encore son caractère d'art décoratif. D'après ces procédés et leurs conséquences logiques, le peintre verrier qui veut décorer des monuments, ne doit pas confondre son art avec celui du peintre de chevalet. La nécessité d'employer des verres colorés dans leur épaisseur, la petitesse des pièces de verres et la multiplicité des plombs, résultats de cette

nécessité, lui rappellent à chaque pas qu'il ne saurait prétendre qu'à collaborer avec l'architecte. Ce rôle auxiliaire se traduira dans la couleur, le dessin, le modelé, le clair-obscur, la perspective, la composition.

Sauf le verre rouge dont on ne teint que la surface afin de ne pas lui enlever sa transparence, les verres à vitrail doivent être colorés dans leur épaisseur, parce que, seul, ce procédé donne des couleurs vigoureuses et claires, dont l'énergique netteté s'harmonise avec les formes de l'architecture. Point de tons rompus. Les tons entiers sont nécessaires. Par leur franchise et leur vigueur ils offrent avec la précision et la solidité des lignes du monument un secret rapport que l'œil saisit, même avant que l'esprit s'en soit rendu compte.

Puisque le vitrail n'a qu'à compléter la physionomie de l'édifice, son premier devoir est de ne pas contrarier cette physionomie par sa coloration. Ses teintes, vives et brillantes, ne devront donc produire qu'un effet calme à force d'harmonie, afin de ne pas choquer l'œil du spectateur, de ne pas accaparer son attention au détriment de la construction environnante, de ne pas éteindre l'intérêt de celle-ci. De plus, les couleurs du vitrail se renfermeront dans une gamme conforme au caractère du monument décoré, caractère qui sera ainsi rehaussé et non combattu par l'éclat des verrières. Les plus beaux vitraux ont rigoureusement suivi cette règle essentielle. Dans ceux du XIIe siècle, le bleu si doux qui forme la note dominante, le brun pourpré qui remplace fréquemment le rouge, s'harmonisent à merveille avec la simplicité romane. Un dessin ferme, sommaire, qui ne se pique ni de réalisme ni même de réalité et ne cherche qu'à former des arabesques d'une sobre élégance, complète cette harmonie. Au XIIIe siècle, l'éclat pétillant des vitraux proportionne sa valeur au jeu plus compliqué des lignes gothiques. Ces lignes deviennent capricieuses, se contournent, fleurissent, flamboient au XIVe siècle. Le vitrail s'enrichit parallèlement ; il hausse ses tons et abuse même un peu du rouge. Au XVIe siècle, le vitrail à fond blanc, orné de peintures en camaïeu, sait s'associer à l'architecture plus froide, exclusive de décorations colorées, qui se développe avec la Renaissance. Même, le vitrail composite et le vitrail tableau, à la mode aujourd'hui, ne gardent-ils pas une secrète affinité, l'un par sa confusion, l'autre par ses mollesses, avec les lignes indécises, le genre bâtard et mièvre de beaucoup d'édifices modernes ?

La signification des couleurs est si frappante dans le verre, parce que la transparence y ajoute une expression, une poésie nouvelles. C'est donc surtout par la coloration que les vitraux prendront tel sens décoratif. Selon que les nuances seront sombres ou gaies, violentes ou tendres, le vitrail exaltera ou tranquillisera les rayons du soleil ; il les fera vibrer jusqu'à la magnificence ou les apaisera jusqu'à cette sourde harmonie qui est comme le silence de la

lumière. Il jettera ainsi des prestiges nouveaux et appropriés dans une église, un palais.

Les progrès de la science ont eu des résultats déplorables pour la coloration du verre. La fabrication rudimentaire, grossière et maladroite des verres colorés au moyen âge, conférait aux vitraux des charmes inconnus aujourd'hui et que nos procédés trop perfectionnés ne sauraient imiter. Voilà qui a tout l'air d'un paradoxe; ce n'est hélas! qu'un phénomène trop réel comme le démontreront amplement quelques détails techniques.

Le verre rouge moderne, fabriqué en apposant une mince couche d'oxyde de cuivre sur la face d'un verre blanc, semble, au plus minutieux examen, uni, limpide, de pureté remarquable, de teinte puissante, sans la moindrc tare. Verre parfait, direz-vous. Oui, en théorie. Introduisez ce verre dans un vitrail et regardez-le à quelque distance, comme il convient. Vous le verrez peu lumineux, sans finesse, lourd, souvent écrasant pour le reste de l'œuvre, tout à fait inférieur en somme aux verres rouges du XIIe siècle. Ceux-ci se fabriquaient de façon barbare : le souffleur mêlait des râclures de cuivre rouge à du verre blanc. Ces râclures fouettaient la masse vitreuse par paillettes entrecroisées, par stries inégalement réparties dans la pâte. Il en résultait un ton rouge, jaspé, miroitant, d'une incomparable vigueur. C'est aussi à des défauts industriels qu'on doit attribuer les chatoyants effets des anciens verres colorés par les oxydes de cobalt, de manganèse, etc., et chargés en outre de certaines impuretés, par exemple d'oxyde de fer intermédiaire, qui amènent les plus ravissantes combinaisons de nuances.

Pour la matière même du verre, abstraction faite de sa couleur, la décadence artistique n'est pas moins sensiblement parallèle au progrès industriel. Les feuilles de verre modernes offrent une planimétrie irréprochable, sans bulles ni rugosités, une excessive pureté de matière, une limpidité merveilleuse : autant de qualités pour le fabricant; autant de vices pour le peintre verrier. Aussi celui-ci s'ingénie-t-il souvent à maquiller son verre, à le salir, à le mêler de matières étrangères, à l'écorcher, à le dévitrifier même en partie au moyen de la chaux, à le rendre marbré, galeux : tout cela pour supprimer l'excès de transparence et la crudité de tons que produisent des oxydes trop purs, trop habilement mis en œuvre.

Quand, par exception, le peintre verrier appliquera des émaux sur verres blancs ou colorés, ses touches, larges et fortes, négligeront tout effet précieux, ne produiront que de puissants contrastes. Pour ne pas contredire les intentions de l'architecte, le dessin sera net, énergique. Les mêmes raisons qui font rejeter les tons rompus, écarteront toute minutie, toute recherche, tout fouillé, toute délicatesse dans le dessin. Sinon l'effet serait mou, anti-monumental, d'ailleurs souvent nul à la distance d'où les vitraux sont ordinairement vus. La multiplicité des plombs,

produite par la taille restreinte des pièces de verre, a elle-même pour conséquence forcée un dessin clair, très apparent, de facture vive. Les plombs, qui formeraient une gêne si odieuse dans un tableau imitatif, seront ici non une entrave mais un secours. En épousant les contours d'une silhouette, ils accentueront le dessin; en coupant un plan uni, ils accuseront franchement la solidité du vitrail, déclareront ainsi son rôle architectonique.

Est-il besoin d'insister sur la parfaite correction de dessin qu'exige le vitrail? Ici, la sûreté de la main doit égaler sa décision. La moindre erreur ressortirait hideusement dans la splendeur des verres illuminés. Mais, qu'on se garde d'induire de là que le dessin du vitrail doit rester fidèle à tous les accidents ou même à tous les détails de la réalité. Il doit au contraire résumer les formes, indiquer des directions sans s'attacher aux menues déviations de celle-ci. A la manière des dessinateurs japonais, le peintre verrier expliquera catégoriquement une pose, un geste, une expression physionomique, par quelques accents essentiels; il ne répugnera même pas aux schémas.

Un modelé achevé produirait des nuances trop fondues. De plus, il douerait les figures d'un excès de vie, d'une réalité trop criante. Ainsi, le vitrail, sortant de son rôle décoratif, singerait le tableau. Des indications très simples, en grisaille le plus souvent, complèteront l'éloquence laconique du dessin en gros traits noirs, et remplaceront les dégradations oiseuses, les artifices superflus du modelé ordinaire.

Les simplifications qu'exige la peinture des vitraux dans le *faire*, ont nécessairement une influence sur la conception elle-même des sujets traités. L'ordonnance sera très claire et jamais complexe. Les figures ne seront point groupées en grand nombre, ni serrées; elles ne se toucheront que le moins possible; car, à distance, l'œil ne saurait les comprendre séparément, en raison de la vivacité des tons translucides.

La composition se distinguera de celle du tableau en ce qu'elle ne combinera pas les vides et les pleins, les lumières et les ombres, la distribution des personnages et les effets de perspective de manière à concentrer l'intérêt sur un point. Au contraire. La verrière ne supporte pas de grands espaces vides, à cause de la valeur donnée à tous ses éléments par le jour qui les traverse. Les détails de la composition rempliront le vitrail.

L'attention sera également attirée sur toutes les parties. Les figures se superposeront de façon à faire comprendre une surface à peu près plane. Leurs intervalles seront remplis d'ornementation sans qu'il y ait lieu de craindre un manque d'air, le vitrail ne cherchant pas à suggérer une sensation de profondeur.

Les personnages garderont des attitudes plus stables et feront des gestes plus simples que dans un tableau : ils correspondront ainsi aux harmonies de l'archi-

tecture. Les scènes ne seront point très étendues de peur que les meneaux de pierre ne les coupent en tranches.

Quant à la perspective, on ne saurait en user trop discrètement. Outre que le vitrail, participant d'un ensemble, doit donner une note en harmonie avec le concert général de la construction, et que, par conséquent il ne doit pas jeter des effets de perspective artificiels au travers de la perspective réelle instituée par l'architecte, une insurmontable difficulté matérielle se présente ici. Dans un tableau, le rayonnement des couleurs est soumis au peintre, qui, par des demi-teintes, par des ombres diverses d'intensité, peut l'exalter ou l'atténuer. Dans un vitrail au contraire, le rayonnement des couleurs translucides ne peut pas être modifié de même par l'artiste, sous peine de tuer l'harmonie des colorations. Le peintre verrier se bornera donc à profiter de cette harmonie sur un seul plan. Les illusions de perspective que produit avec tant de facilité et de bonheur la peinture opaque, trouveraient d'ailleurs le verre bien rebelle.

Ces distinctions entre le tableau et le vitrail, cette antipathie entre leurs procédés sont fondées sur la nature même des deux genres. De très habiles praticiens qui mettent en jeu toutes les ressources offertes par la chimie moderne, tentent de transformer aujourd'hui le vitrail en tableau transparent. Ils croient faire ainsi accomplir à la peinture sur verre une évolution licite, louable, approcher davantage de la perfection. Mais justement, l'évolution naturelle du vitrail n'est-elle pas à jamais terminée ? L'apogée atteint au moyen âge n'est-il pas le seul dont le vitrail soit susceptible ? La transformation moderne ne constitue-t-elle pas une déviation au lieu d'un progrès ?

Malgré les perfectionnements réalisés dans la façon de graver et de peindre le verre, malgré les artifices qui diminuent le nombre des plombs ou le dissimulent, ce fait subsiste, ce fait subsistera : le peintre verrier a toujours à compter avec des matériaux moins souples, avec des moyens d'exécution moins dociles que le peintre de chevalet. Pour atteindre un effet aussi artistique que ce dernier, dans le domaine de la peinture expressive, il lui faudra beaucoup plus de temps et de peines, et encore il restera inférieur à son rival. Or, il est absurde de chercher avec tel procédé, un résultat plus facile à obtenir avec tel autre. Les tours de force n'ont point de valeur esthétique.

Jonglez avec le verre, faites jouer les gammes de ses plus fines transparences, rendez-le ici plus épais, ici plus mince, pour que la lumière y puisse déployer toutes ses magies ; combinez les couleurs les plus savantes, appelez le laboratoire du chimiste au secours de votre palette ; sacrifiez la solidité pour mieux imiter, par un verre d'une seule pièce, la toile unie des tableaux : ces prodiges d'adresse, ces merveilles de virtuosité ne produiront jamais qu'un curieux *transparent*, une façon de store très coûteux et très fragile qui ne pourra prétendre à remplacer le vitrail car il n'en a plus les caractères essentiels.

Le tableau est une fenêtre ouverte sur un coin de la nature. Il exige l'unité de point de vue, de direction lumineuse et d'effet. Il n'est qu'un seul endroit d'où il soit possible de le bien voir. Comment le vitrail répondrait-il à de telles conditions, puisque le spectateur le regarde presque toujours assez loin à droite ou à gauche du point de vue et bien au-dessous de la ligne d'horizon ? Il faut que le vitrail puisse être admiré de n'importe où. Pour ce, le peintre verrier doit respecter l'idée d'une surface plane et ne tenir compte ni de l'effet perspectif, ni d'une lumière unique, ni d'un horizon, ni même d'un lieu réel. Le peintre verrier n'a pas à produire une illusion mais une harmonie ; on ne lui demande que de réjouir l'œil, non de le tromper. Ainsi, les figures, dans les beaux vitraux du XIIe siècle, sont étalées, aplaties, comme désossées et désarticulées, pour le plus grand plaisir des yeux.

Les effets de lumière compliqués, la concentration de l'intérêt sur une scène unique ou sur un personnage d'une scène, ou sur un des traits de ce personnage, ne sont pas moins utiles au peintre de chevalet ni moins dangereux pour le peintre verrier. Les impressions que celui-ci cherche, étant des impressions d'ensemble où le rôle prépondérant demeure à l'architecture, s'il pousse ses effets picturaux comme s'il était isolé et travaillait pour son compte, il ne sera plus un décorateur et dès lors deviendra d'autant plus redoutable qu'il sera plus habile. Il luttera contre l'architecte. Il n'introduira pas des rehauts, des réveils dans l'œuvre de pierre, mais des discordances. Deux arts nés pour se soutenir, se faire valoir l'un l'autre, se combattront ; l'un d'eux succombera ; tous deux succomberont peut-être.

D'autre part, certains sacrifices nécessaires dans les tableaux seront inutiles ici. Ainsi, le plus insignifiant accessoire pourra ressortir sans inconvénient au même degré que le principal sujet. Un pan d'étoffe, des arabesques ornementales, des orfèvreries, un meuble, seront traités avec le même relief qu'un personnage.

En somme, le vitrail ne peut admettre la part de trompe-l'œil nécessaire au tableau. Il n'a pas pour but, comme ce dernier, de produire avec une surface plane des sensations de relief, puisque sa mission est de continuer les murs et qu'il ne saurait empiéter par des profondeurs simulées ou des avancées fictives sur le plan architectural.

On commettrait aussi un contresens en donnant trop de réalité individuelle aux personnages. Ceux-ci, réduits au rôle de motifs de décoration, sortent évidemment par là de leur rôle d'hommes. On ne peut leur demander d'apporter à ces nouvelles fonctions que la variété de leurs contours. Les indices de tempérament, de caractère, tout ce qui manifeste la diversité des physionomies n'ont rien à faire ici. Le mieux est donc de les éliminer. Leur expression jurerait avec les sacrifices qu'impose la subordination des vitraux à l'architecture.

Le peintre verrier n'aura donc point à reproduire l'apparence réelle des objets, mais à interpréter cette apparence dans un sens décoratif. Il aura satisfait l'œil en lui offrant une harmonie générale soutenue, une surface partout également solide et riche sans plans dérobés ni percées.

Que l'arabesque du dessin se rythme avec bonheur ; que le coloris chante, à la fois brillant et doux : le vitrail dira tout ce qu'il peut dire sans cesser d'être un vitrail.

C'est en considérant ces différences logiques entre le tableau et le vitrail, que M. Didron est arrivé à assimiler celui-ci à un tapis d'orient quand il ne comporte que des ornements, et à une tapisserie flamande quand il contient des figures (1). Dans le même sens, nous dirons : pour exécuter de beaux vitraux, oubliez la Renaissance et les temps qui ont suivi. Soyez dessinateur à la manière des byzantins, des céramistes grecs, ou des hiéroglyphistes égyptiens ; soyez coloriste à la façon des Hindous, des Thibétains, des Persans ou des Japonais ; soyez, en un mot, dessinateurs et coloristes comme les artistes chrétiens du moyen âge.

Est-ce à dire qu'il faille tourner éternellement dans le même cercle et reproduire sans cesse les œuvres des anciens maîtres ? Non, le rôle du peintre verrier moderne ne saurait être rabaissé à ce métier de copiste. Mais, sans rien perdre de ses facultés créatrices ni de son originalité, il devra s'inspirer des principes esthétiques qui ont guidé ces glorieux ancêtres, parce que ces principes sont la base nécessaire de la peinture sur verre.

Les vitraux de petite dimension, destinés à égayer les fenêtres de nos maisons particulières, ne sont plus soumis à toutes les lois des vitraux pour édifice. Leur faible superficie permet, en effet, de les considérer non comme des accessoires architectoniques, mais comme des ornements isolés. Accrochés aux divisions des croisées d'appartement entre des rideaux, ils peuvent s'affranchir de tout lien avec l'architecture.

Cependant, tant que leur taille ne deviendra pas trop exiguë, ils resteront composés de fragments de verre et veinés de plombs, ce qui leur conservera un cachet original. Ainsi, pour une baie de vestibule, d'escalier, où la solidité doit être mise en évidence, on préférera des verrières sans gravure ni application d'émaux et ayant exigé par conséquent une mise en plombs compliquée. Ces verrières auront de plus l'avantage de paraître éclatantes dans leur simplicité, en raison de l'emploi du verre coloré dans son épaisseur.

(1) *Rapport sur les Arts décoratifs à l'exposition universelle de 1878*, où le savant peintre verrier a exposé les principes de son art et qui nous a souvent guidé dans cette étude.

Les aimables petits vitraux suisses, d'une exécution si fine, si séduisante, forment comme la miniature de la peinture sur verre. D'origine allemande, ils offrent la naïveté du style germanique, parfaitement appropriée au procédé. Ils représentent des hommes d'armes, des cavaliers, et, comme décor, des forteresses, des armoiries aux lambrequins luxuriants, des emblèmes, des feuillages. Ces mignonnes verrières ont été exécutées en si grand nombre aux XVIe et XVIIe siècles, qu'elles font encore aujourd'hui l'objet d'un important commerce. On les recherche fort. Les imitations pullulent.

Dans un style plus froid, beaucoup moins décoratif, les petits vitraux Renaissance exécutés en grisaille avec réveils en jaune à l'argent, sont encore agréables. Ils laissent filtrer beaucoup de lumière.

Des médaillons, d'après Goltzius, Albert Dürer, et les plus célèbres graveurs du XVIe siècle — des armes, des écus, des blasons, des casques à cimier empanaché, des animaux héraldiques se détachant sur un fond de vitrerie finement mise en plomb — complètent la série des imitations archaïques qui peuvent convenir au vitrail d'appartement.

Le genre moderne s'est heureusement manifesté dans la fabrication de vitraux domestiques à plombs peu nombreux et disposés d'ordinaire en quadrillé. Ces vitraux sont illustrés de petits motifs peints à l'émail sur fond uni. Des feuillages, des fleurs, s'étalent, courent en bordure; des oiseaux passent, les ailes étendues, se posent sur une branche; des papillons volent; des insectes grimpent. Le modelé est rudimentaire, le contour très appuyé. Les fonds brillent, mats et blancs, en verre anglais : verre coulé, légèrement onduleux, égratigné ça et là par le contact de la plaque de fonte qui l'a reçu lors de la fusion. Ce verre laisse passer une lumière abondante, mais arrête les regards de l'extérieur. Il est doux, comme mouillé de givre, à reflets laiteux. Vitrail intime par excellence, simple et charmant.

Les Japonais, maîtres inimitables dans l'art du décor, nous ont suggéré plus d'un motif, non des moins heureux. Leur touche nerveuse, preste, toujours significative, indicative des accents caractéristiques, leur dessin résumé, leur observation spirituelle à force d'aimable naïveté, leur coloris impeccable, font école chez les barbares d'Occident.

Sur des panneaux de verre uni, nous avons jeté, à l'exemple des peintres du Soleil Levant, une flore plus belle que nature; des arbres sans feuilles dont les branchettes bourgeonnent de boutons carmins, fleurissent d'étoiles roses; des grues cocasses; des poissons baroques qui s'ébattent dans des ondes d'un pâle azur, élargissent, d'un coup de queue, des remous en cercles multipliés, et soufflent des bulles d'air; puis, de bizarres coquillages; des libellules multicolores, aux ailes transparentes, qui filent; des fillettes à kimono historié, rêvant sur des terrasses, à la lune, ou, folâtres, parmi des bambous. Par malheur, nous en

sommes réduits à copier servilement tant de délicieux modèles, incapables que nous sommes d'acquérir le sens esthétique qui fait trouver aux Japonais, sans effort, de façon toute naturelle, le trait décoratif et la couleur harmonieuse.

Les fonds de ces vitraux sont tantôt de verre coulé, tantôt de cives blanches ou bleuâtres, ou vert d'eau ou jaunes, tantôt de vitre semée de poudre d'or broyée au bismuth. Cette poussière, vue en transparence, donne un joli ton brun, et, aux lumières factices, produit l'effet de l'aventurine.

Poussant à bout la recherche ingénieuse, abusant des ressources de la chimie, certains peintres verriers ont été jusqu'à simuler la chromolithographie sur verre. Ces œuvres, d'un goût déplorable, d'une extrême fragilité, n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté un long travail, des applications successives de peinture à l'eau, au vinaigre, à l'émail, etc., une cuisson fort compliquée. C'est la triste contrefaçon d'une vilaine marchandise.

Dans le même esprit, l'imitation des rideaux de tulle brodé par la gravure et la peinture sur verre, est un non-sens. Le caractère léger du tulle, l'ondulation flottante de ses plis, est ainsi raidie, figée. Le volage tissu se pétrifie sur la vitre, il ne tremblera plus au moindre souffle. Il est mort. C'est la momie d'un rideau.

Le mauvais goût du public favorise ces niaises parodies; il accueille aussi avec transport les photographies reportées sur verre. Dans sa laideur et sa bêtise la photographie est ainsi consacrée, solidifiée, illuminée, presque transformée en trompe-l'œil. Nous admettons les photographies enfermées dans un album. Les y regarde qui veut. Mais, comment supporter qu'on offusque nos yeux d'une photographie sur verre appliquée contre une fenêtre ? Les rayons du soleil lui font là une apothéose qui révolte.

Ces basses fantaisies violent trop ouvertement les principes du vitrail pour qu'il soit nécessaire d'insister sur leur misère. On ne peut pas même tolérer dans la peinture sur verre l'art imitatif. Comment y souffrirait-on l'imitation sans art ?

JULES DESCLOZEAUX.





JOURNAL POSTHUME D'UNE ARTISTE

FRAGMENTS

(*Suite*) (1)



vous qui avez peut-être l'intention de voyager quelque jour, écoutez cet avis d'un cœur dénaturé mais convaincu : Ne voyagez jamais avec votre famille ! En fait de mère, prenez la Méditerranée, et en fait de tante, prenez celles du bazar du Voyage (place de l'Opéra). Car si vous êtes le moins du monde artiste, si vous avez la moindre tendance vers ce que les banquiers appellent poésie, si vous avez dans l'âme quelque coin inexpliqué qui aspire vers autre chose qu'un fonds d'épicerie, fût-il de Gambetta

(1) Voir *L'Artiste* de Janvier.



[illegible] pinx — A. Masson sc.

UN CONDAMNÉ A MORT

Bagne de Grenade

même, et si, triple malheureux, vous partez pour l'Espagne avec l'espoir de récolter des croquis, des études, voire un tableau, trois fois hélas !

Loin de moi la pensée de la négation de la famille et du retour à l'organisation spartiate de la société! J'aime ma famille. Il est dans la vie des circonstances où il est doux d'être au milieu d'elle : on peut faire ses achats en famille, rendre quelque visite obligatoire, aller au théâtre quand la pièce est intéressante ; on peut se soigner en famille, et dans la plupart des circonstances intimes, des événements journaliers qui tiennent aux nécessités de la vie, il n'y a que la famille. Mais voyager en famille ! c'est triste et ridicule comme de valser avec sa tante, quand ce n'est pas quelque sainte manifestation de gaîté patriarcale à l'occasion d'une fête de famille. Enfin il se peut parfaitement, n'est-ce pas? que vos parents soient des gens distingués, bien élevés, bons.... mais de là à être d'agréables compagnons d'excursion ou de voyage !...

Les miens, je commence par le déclarer, et je crois qu'il en est ainsi de la majorité de cette classe respectable, sont insupportables. Tâtillons, bourgeois, désintéressés de tout ou faisant des remarques niaises dont on ne les aurait jamais cru capables dans leur salon et leur milieu habituel. C'est que pour voyager avec esprit, il faut être jeune ou artiste. J'entends par artistes, peintres, musiciens, gens de lettres, etc.

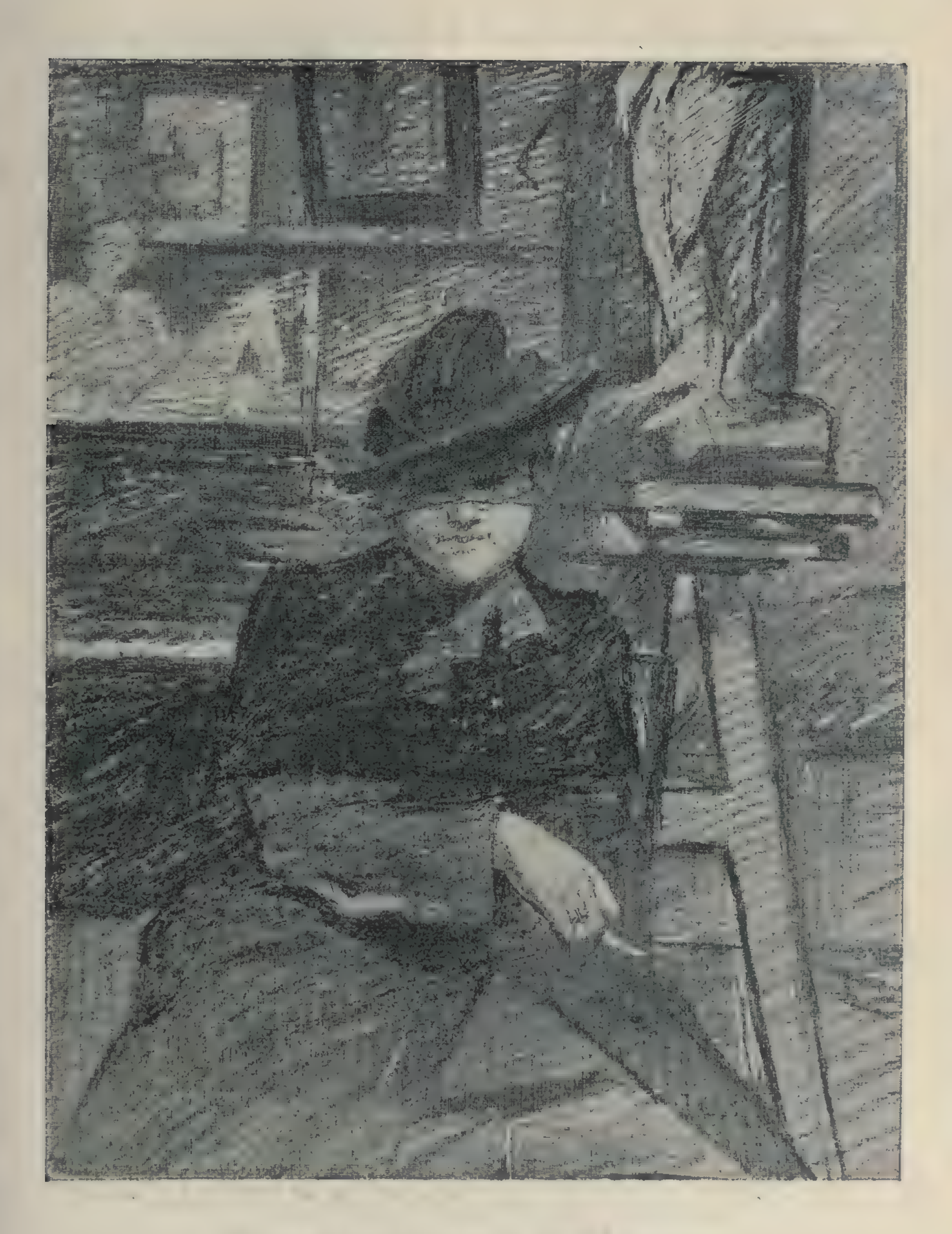
On est pourtant bien peu de chose tout seul; on se complète les uns par les autres. Aussi n'ai-je pas pu m'empêcher d'envier amèrement, à trente ans de distance, le sort des compagnons du voyage de Dumas : Boulanger, Desbarolles, Maquet, Dumas fils... Mais sans aller si loin, à Madrid nous avons rencontré des personnes de connaissance. Elles étaient trois, se convenant à peu près d'humeur et faisant leur tour d'Espagne en gens en train et heureux, s'arrêtant dans les villes au gré de leur fantaisie, sortant ensemble, causant, riant. Essayez-le donc entre maman et ma tante, dont l'esprit n'est occupé que de votre santé. — Et tu t'en plains, barbare ! — Oui, je m'en plains, tas de gens vertueux ! oui, je m'en plains, car je ne vous ai pas tout dit. Si j'étais un jeune homme, je mettrais mes mains dans mes poches et je planterais là mes respectables compagnes. Mais je suis femme, jeune fille. Ne l'avez-vous pas deviné à la sourde colère, à l'impuissante rage contenue entre les lignes de cette lettre ; car c'est une lettre, du moins cela devait, à l'origine, en être une, adressée à l'un de mes maîtres, sans y mêler la moindre pensée féminine, comme si j'étais garçon.

Ce n'est pas que je méprise les pensées féminines, au contraire, et nulle peut-être n'est plus sensible à ce que j'appellerais ces succès si je n'étais excessivement modeste ; mais chaque chose à sa place. Si je n'étais jeune fille !... mais les interprétations... Une jeune fille riche, qui travaille avec ardeur, qui sacrifie les plaisirs mondains à sa peinture, elle doit être amoureuse de son professeur. Oui, mais j'en ai deux, tas d'idiots malveillants, et je les aime également, sinistres

interprétateurs, et je n'en suis nullement amoureuse, ce dont ils n'ont aucun chagrin, ni moi non plus. Car, de même que je rêvais de faire un voyage en Espagne comme Dumas et ses amis ou comme nos trois amis de Madrid, je rêve de persuader à un tas (avez-vous remarqué qu'on se tue généralement pour persuader à des gens qui ne comprendront jamais) de gens que je puis avoir du respect et de l'affection.... Mais revenons à mon voyage et n'en oublions pas les circonstances particulièrement navrantes, c'est-à-dire que je suis adorée de mes parents, et que je suis jeune et femme. Oui, voilà un ensemble de circonstances pour ainsi dire riantes et qui, comme vous le verrez, auront une influence fâcheuse sur ce voyage que je rêvais artistique et pittoresque.

Il avait été convenu que nous resterions un jour à Burgos. Nous y arrivons la nuit, il fait froid, l'omnibus est sale et triste avec sa petite lanterne dans le fond. Maman se plaint du froid et fait des questions saugrenues à son voisin : — « Est-ce qu'il fait toujours aussi froid ici ? Et qu'est-ce qu'on voit à Burgos ? Une cathédrale seulement ? Mais quel froid, chien de pays ! qu'il faisait bon à Biarritz, pourquoi sommes-nous parties ? » Première douche. Quant à Valladolid, on me demande tant de fois quel est donc le nom de cette ville où je veux encore m'arrêter, que j'y renonce. J'arrive à Madrid sourdement irritée, mais tâchant de ne pas y penser, et aussitôt distraite par le Musée qui m'a paru le plus riche de l'Europe (il faut vous dire que je la connais toute, sauf la presqu'île scandinave, mais...). Donc me voilà éblouie et presque défaillante devant ces chefs-d'œuvre, devant les Velasquez que je copie avec fureur, la première émotion passée.

Là se placent les banals petits incidents prévus ; les visiteurs me comblent de compliments, ce dont je suis trop orgueilleuse pour trop tirer vanité. Les pauvres diables d'artistes qui font des réductions pour la vente, viennent regarder mes grandes brosses ; il y en a qui viennent me regarder, moi.... Enfin succès de Musée. Madrid est une ville charmante où il est difficile de s'ennuyer le soir, lors même qu'on est jeune fille comme moi. Les théâtres sont nombreux. Seulement — petit crèvecœur — impossible d'avoir une loge pour l'Opéra où je comptais me produire en gala, espérant quelque succès, car j'en avais déjà remporté de respectables à Paris où cela est si difficile et où l'on est à cent lieues de manifester ses admirations comme ici. Sachant très bien que vous êtes une dame, l'on vous dit ce qu'on pense, dans la rue, et le soir on vous accompagne. En tout bien tout honneur et sans soupçonner que vous pouvez être blessée. Et les stations au balcon ; le jeune homme vous suit partout, à la promenade, au théâtre, dans le monde, pendant des mois quelquefois. Un an ou deux, assidûment, les jeunes filles ont comme cela plusieurs soupirants. C'est un véritable état que celui d'amoureux, et qui vous prend tout votre temps. L'éventail, le balcon, la promenade, moi, je vous avoue que j'adore cela et que, sauf huit heures par jour que je réserve au travail, je voudrais passer ma vie comme cela... pen-



La Cigarette, dessin original de MARIE BASHKIRTSEFF

dant quelque temps du moins. Donc, à Madrid, grâce au Musée et à la société d'une charmante famille, dont un jeune homme qui est peintre comme moi, j'échappe aux inconvénients des voyages en famille.

On s'arrête trois heures à Cordoue. Ma tante aurait voulu y rester longtemps car il y fait très doux, et j'ai toussé tout l'hiver dernier. A Grenade (1), on a été à notre disposition pour nous montrer les monuments, les églises, le Raitro, l'École des Beaux-Arts. Mais la famille n'avait de repos que je n'allasse à Séville où il fait beau et où il y a du bon lait. « Je me suis informée, dit maman, le climat est sain et cela fera du bien à Marie. » Je m'appelle Marie comme la sainte Vierge et notre fille de cuisine. Voyez-vous mes rêves d'Andalousie transformés en pâte pectorale? Enfin départ pour Séville; maman nous quitte pour affaires et je continue le voyage avec ma tante. C'est encore plus lugubre. Ma tante est d'une passivité qui me désespère et je suis furieuse de voir ce dévouement muet s'ennuyer à côté de moi.

On a tant réclamé d'égalité et de liberté pour les femmes, et tant de gens et de journaux bien intentionnés et spirituels s'en sont moqués, que ces seuls mots de droits des femmes me remplissent d'une mauvaise honte. Pourtant le droit en faveur duquel je voudrais parler, n'a rien à faire avec la politique et ne touche par aucun côté ni au nihilisme, ni au socialisme, ni au vote des femmes, ni à leur éligibilité. Toutes ces questions-là ont été agitées; on a parlé d'une foule d'injustices, plus ou moins réelles, au préjudice du sexe faible. Il n'en est qu'une que l'on ait négligée, justement peut-être parce que c'est la plus vraie, la plus saisissante, la plus cruelle : l'absence d'une école des beaux-arts pour les femmes.

— Comment, disent les étrangers ébahis, les femmes sont admises à l'école de médecine et l'école des beaux-arts leur est fermée? Mais chez nous, à Stockolm, à Saint-Pétersbourg et ailleurs, les dames sont reçues à l'Académie des beaux-arts. En France, à Paris, cela ne serait-il pas possible? Et pourquoi? Serait-ce que l'immoralité rend impraticable les choses qui se font très bien dans d'autres pays? Et d'abord répétons qu'on admet les femmes à l'école de médecine et disons ensuite comment les femmes ont accès dans les écoles des beaux-arts. En Suède, le cours d'esthétique, le cours d'histoire, etc., ont lieu en commun; elles y sont

(1) C'est au cours de ce voyage en Espagne et pendant son séjour à Grenade dont elle parle ici, que Marie Bashkirtseff, visitant le bagne de cette ville, fut frappée de la physionomie extraordinairement caractéristique de l'un des criminels et peignit, en quelques heures, la curieuse étude dont une gravure par A. Masson accompagne ces pages. Au bas de la toile, elle a placé la mention suivante : « Bagne de Grenade. — Antonio Lopez condamné à mort, 1882 octobre, pour assassinat, vol et fausse monnaie. » La mine patibulaire du personnage semble bien, on l'avouera, expliquer tous ces forfaits.

confondues avec les hommes. Les ateliers où l'on travaille avec le modèle sont séparés : les hommes ont le modèle nu ; chez les dames, on lui met un caleçon, comme aux bains de mer. Ainsi, pour tout ce qui a égard aux inconvénients, les élèves des deux sexes sont séparés ; mais ils sont réunis pour tous les avantages, une grande publicité est donnée aux admissions, aux concours, à l'impulsion de l'enseignement.

L'élève homme, en France, dès le commencement et pendant tout le jour, est entouré par les beautés grandioses de l'art; ses yeux ne voient que les lignes pures et les couleurs éclatantes des maîtres. Pour l'homme, toute liberté d'allures; pour la femme, rien. Elles sont livrées aux hasards des ateliers privés. Car ce n'est pas pour les demoiselles qui font des copies aux Louvre, que nous parlons. Les femmes auxquelles on doit s'intéresser, sont celles qui forment la masse de deux ou trois ateliers privés où elles ne trouvent qu'une ombre, un vague semblant de ce qu'il faudrait pour leur instruction. Qu'est-ce que l'artiste femme, en somme ? Eh ! mon Dieu, c'est absolument la même chose que l'artiste homme, mais mille fois plus brave, plus courageuse, plus méritante, ayant — outre la pauvreté malheureusement commune aux uns et aux autres — à lutter contre des difficultés sans nombre, contre de terribles préjugés et surtout contre le défaut d'un enseignement complet. L'homme s'en va, les mains dans ses poches, librement étudier les monuments, admirer l'œuvre des maîtres ou s'inspirer de la nature, suivant le genre de son talent. A la femme cela est le plus souvent difficile ou même impossible, surtout quand elle est jeune. Et pourtant il suffit de se donner la peine de regarder pour voir ce qu'il y a dans cette malheureuse de vaillance, d'ardeur à l'étude et souvent de talent, hélas ! Je dis hélas ! parce que le talent est un don du ciel, et s'il donne de grandes jouissances, il est aussi bien des fois une source de cruelles souffrances, lorsque, pour arriver à travailler deux à trois heures par jour pour elle-même, la jeune fille déploie des prodiges d'énergie, usant ses forces et sa santé à donner des leçons dont le profit lui permet à peine de payer celles qu'elle reçoit elle-même.

..... Tableau d'histoire ? autant vaut une de ces scènes habituelles de tous les jours, et où le mérite sera dans l'étude approofndie des caractères. Un banc public sur le boulevard des Batignolles et même avenue Wagram, avez-vous regardé cela ? avec la vue et les gens qui passent ! Tout ce que contient un banc ! quel roman ! quel drame ! Le déclassé avec un bras appuyé au dossier et l'autre sur le genou, le regard fuyant; la femme et l'enfant sur les genoux; la femme du peuple qui prime ; le garçon épicier qui s'est assis pour lire un petit journal; l'ouvrier endormi, le philosophe ou le désespéré qui fume. Aussi je vois peut-

être des choses...; pourtant regardez-bien vers cinq ou six heures du soir. Ça y est, il me semble que j'ai trouvé, oui ! je ne le ferai peut-être pas (1), mais l'esprit est en repos. C'est comme un flot de vie qui entre... Il y a des moments si différents : tantôt je ne vois vraiment rien dans la vie, et tantôt je me reprends à aimer tout ce qui m'entoure !

Je me suis promenée plus de quatre heures cherchant le coin que je prendrais pour fond dans mon tableau. C'est la rue, c'est même le boulevard extérieur, mais il faut encore choisir. Heureux beaucoup d'artistes qui ne sont pas comme nous, et nous, les imbéciles, nous nous torturons la cervelle pour tâcher de rendre une parcelle d'humanité ! A moi le modèle et le rideau de peluche, ou l'aurore sur un fond de nuage ! Quelle horreur ! Alors, direz-vous, tu crois que l'humanité ne se trouve que dans le peuple ? Je ne le crois pas, et c'est du reste ce que les imbéciles reprochent aux gens de talent. Le peuple ou les rois, peu importe; mais les aurores et les sources !

Maintenant il est évident qu'un banc public sur le boulevard extérieur a bien autrement de caractère qu'un banc des Champs-Élysées, où ne s'assoient que des concierges, des grooms, des nourrices et des gommeux. Là, plus d'étude, plus d'âme, plus de drame ! Des mannequins, à moins de cas particuliers. Mais quelle poésie que ce déclassé au bord de ce banc, là l'homme est vrai, c'est du Shakespeare.....

Me voilà prise d'inquiétude folle devant ce trésor découvert — si cela allait m'échapper, si j'allais ne pouvoir le faire, ou si le temps me manquait, si..... mais, comme mon tableau est fait dans ma tête, je suis tranquille. Mon tableau est ébauché en couleur, mais je ne suis pas vaillante, il faut que je me repose souvent. Ce matin, j'ai bien cru être sur le point de capituler, c'est-à-dire me coucher et ne plus rien faire..... alors tout de suite il est revenu un peu de force et j'ai encore été chercher des choses pour le tableau...

Écoutez, si je n'ai pas de talent, c'est que le ciel se moque de moi, car il m'inflige toutes les tortures du génie !...

Je suis aussi jalouse du passé que du présent, plus même, car on n'y peut rien. Je méprise profondément le genre humain, et je suis sincère et convaincue. Je n'en attends rien de bon : les rêveurs cherchent en vain ; ceux qui sont bons, sont bêtes, et les gens d'esprit sont ou rusés ou trop occupés d'avoir de

(1) Marie Bashkirtseff avait entrepris de peindre le sujet qu'elle décrit ici. L'ébauche, de grandes dimensions, est de tous points conforme à cette description, et suffit pour attester quelle œuvre puissante elle eût réalisée dans ce tableau saisissant de vérité et d'observation, si la mort ne fût venue l'interrompre.



Un Atelier, tableau de Marie Bashkirtseff

l'esprit. De plus, chaque créature est essentiellement égoïste : intérêt, ruse, intrigue, envie. Bienheureux les ambitieux ! c'est une passion noble ; au moins, on tâche de paraître bon et cela vaut mieux que de ne jamais l'être.

C'est de la philosophie de mes seize ans. Ainsi jamais moins de déceptions. Aucune lâcheté ne me chagrinera, aucune vilaine action ne me surprendra. Il arrivera sans doute un jour où je penserai avoir trouvé *un homme;* mais, ce jour-là, je me tromperai laidement. Je me laisserai prendre par une certaine conformation de la chair et je penserai avoir trouvé une âme. Je prévois bien ce jour, et comme alors je serai aveuglée, je dis cela maintenant que je vois clair.

Mais, à ce compte, pourquoi vivre, puisque tout est vilenie et scélératesse dans ce monde? Pourquoi? Parce que je comprends que c'est ainsi, moi, parce que, quoi qu'on dise, la vie est une fort belle chose, et parce sans trop approfondir on peut vivre heureusement : ne compter ni sur l'amitié, ni sur la reconnaissance, ni sur la fidélité, ni sur l'honnêteté, s'élever bravement au-dessus des misères humaines et s'arrêter entre elles et Dieu ; prendre tout ce qu'on peut de la vie et vivement ; ne pas faire de mal à ses fichus semblables, ne pas laisser échapper un instant de plaisir, s'arranger une vie commode, bruyante et magnifique ; s'élever, autant que possible, au-dessus des autres, être puissant, oui puissant, puissant par n'importe quoi ! Alors on est craint et respecté, alors on est... puissant, pardieu ! et c'est le comble de la félicité humaine, parce qu'alors les fichus semblables sont muselés soit par lâcheté, soit par autre chose, et ne mordent pas.

N'est-ce pas étrange de m'entendre raisonner ainsi ? Oui, mais ces raisonnements chez un jeune chien comme chez moi sont une nouvelle preuve de ce que vaut le monde. Il faut qu'il soit bien imbibé de saletés et de méchancetés pour qu'en si peu de temps il m'ait tellement noircie. J'ai seize ans seulement. En cela, je vois encore la miséricorde de Dieu, car lorsque je serai complètement initiée aux laideurs de ce monde, je verrai qu'il n'y a que Lui tout en haut dans le ciel, et moi tout en bas sur la terre. Cette conviction me donnera une plus grande force ; je ne toucherai aux choses vulgaires que pour m'élever en m'appuyant sur elles, et je serai heureuse, ne prenant pas à cœur les petitesses autour desquelles les hommes tournent, combattent et se déchirent comme des chiens affamés.

Voilà bien des mots. Et où cela vais-je m'élever ? Et comment ? Mais à quoi tout cela me sert-il, puisque je vis dans un coin sombre, ignorée de tous ? Tiens, est-ce que je regrette mes fichus semblables ? Mais je ne les ai jamais dédaignés, je les cherche, je les veux, au contraire ; sans eux, il n'y a rien. — M. de La Palisse n'eût pas mieux dit. — Seulement, je les estime ce qu'ils valent et je veux m'en servir. La multitude. Que m'importent quelques êtres supérieurs !

Il faut tout le monde, il faut du bruit, de l'éclat, quand je pense... Revenons au mot éternellement ennuyeux, vrai, hélas ! et nécessaire : attendons. Ah ! si l'on savait ce qu'il m'en coûte d'attendre ! Mais j'aime la vie, j'aime les ennuis comme les joies, j'aime Dieu et j'aime son monde avec toutes ses vilenies, malgré toutes ses vilenies et peut-être même à cause de toutes ses vilenies.

(*A suivre*) MARIE BASHKIRTSEFF.



Étude, plâtre par Marie Bashkirtseff



LE LÉTHÉ

A Jean-Paul Laurens.

Un fleuve immense et noir, dans la plaine sans bornes
Déroule ses anneaux comme un hideux serpent ;
Un limon empesté, vomi par ses eaux mornes,
Sur l'un de ses deux bords, bouillonne et se répand.

Ce côté du rivage est un désert humide ;
Ni roseaux verts ni fleurs. Le silence et la mort.
Pas un oiseau qui chante. Aucun souffle ne ride
La surface de plomb de ce marais qui dort.

Mais l'autre rive est verte ainsi qu'une émeraude ;
Un bois plein de murmure y vient baigner ses pieds ;
Avril, lutin moqueur, par les taillis maraude ;
Dans l'air pur du printemps tremblent les peupliers.

C'est le fleuve Léthé, le fleuve aux deux rivages,
Où notre humanité, pliant sous la douleur,
Et se sentant mourir sur la route des âges,
Dans ces eaux de l'oubli vient laver son vieux cœur.

Chacun de ces flots lourds est fait d'une souffrance :
Nos larmes, nos sanglots composent son limon ;
Regrets, haines, remords, amours sans espérance
Roulent dans cet égout et s'entassent au fond ;

Et si la route, au loin, semble une fourmilière,
Si cette armée immense encombre le chemin,
C'est qu'ils viennent tous là, ceux qu'un mal exaspère :
Vers l'Oubli bienfaisant marche le genre humain.

Tous les hommes, oui, tous, sont dans la caravane,
Crispant leurs doigts sanglants sur une plaie au cœur,
La vierge, le vieillard, l'enfant, la courtisane,
Tous, le faible et le fort, le pauvre et l'empereur.

Ils vont se regardant d'un œil fixe et terrible,
Les époux séparés et les amants trahis,
L'exilé que dévore un regret invisible,
La mère à qui la mort a dérobé son fils,

Les rois au front jauni par l'angoisse secrète,
Les penseurs revenus de leurs illusions,
Tous ceux que leur chimère a quittés, le poète
Qui, s'écoutant chanter, crut à ses visions.

Ils courent, frémissant d'une amère furie,
Comme si ces blessés, dans leur âpre désir,
Voulaient plonger leur corps dans cette onde pourrie,
Non pour la traverser, mais bien pour y mourir !

Mais dès qu'ils l'ont touchée, ils redressent leur taille,
La force, sur leurs bras maigris, coule en ruisseaux,
La douleur, de leur flanc tombe comme une écaille,
La sève de l'espoir monte jusqu'en leur os.

Et les voilà qui vont, errant sur la pelouse,
L'amante inconsolable au bras d'un autre amant,
L'époux aux yeux rougis retrouve une autre épouse,
Seule est la mère, hélas ! qui pleure son enfant !

* * *

O toi qui veut être homme et dominer le monde,
Et faire des vivants comme une troupe immonde
Ayant l'aspect des morts,

Sache que tout amour est une servitude ;
Brise ton cœur et règne — ou meurs. L'ingratitude
Est la vertu des forts !

Puissants du jour, pour qui la terre est un théâtre,
Oubliez vos parents qui pleurent près de l'âtre
En se parlant tout bas ;
Si, le long du chemin, votre frêle maîtresse,
Vous suit pour vous donner sa dernière caresse,
Ne vous arrêtez pas !

Marchez sans qu'un sanglot vous trouble ou vous émeuve,
Oubliez vos amis des premiers jours d'épreuve,
Ces compagnons obscurs
Qui vous ont élevés et faits ce que vous êtes,
Pour pouvoir vivre encor, quand, au sein de vos fêtes,
Trois mots luiront aux murs !

Et toi, qui veux qu'on t'aime, et qui places ta joie
Dans la femme dont l'âme est semblable à la proie
Qui s'approche et qui fuit,
Dans l'étreinte des mains que consume la fièvre,
Dans le baiser qui blesse, et qui mord à la lèvre
Comme la bouche au fruit,

Oublie tes longs serments et tes longues caresses ;
Détruis les souvenirs des anciennes tendresses
Et ton nid parfumé,
Ris des cris de douleur et des larmes de rage —
Le cœur humain est lâche — oublie et même outrage,
Et tu seras aimé.

Artiste, oublie aussi ton vieux maître qui t'aime ;
Il te donna pourtant le meilleur de lui-même,
Son génie et sa foi,
Il espérait revoir son âme en toi renaître ?
Quitte-le sans pitié : Qu'as-tu besoin d'un maître. —
Il en sait moins que toi.

Livre ses cris au vent afin qu'il les emporte,
Et va — que le passé soit une feuille morte
Fuyant au fil de l'eau;
Lève l'œil sur ton but comme sur une cible,
Car si tu l'abaissais, la tâche est impossible,
Ton pied touche un tombeau.

Oubliez, oubliez, sans peur des anathèmes,
Comme vos fils plus tard vous oublieront vous-mêmes,
En vous ayant quittés;
Songez que vos efforts, vos douleurs, vos déboires,
Formeront le fumier où vont fleurir leurs gloires
Et leurs prospérités.

La vie est un combat où pour vivre, l'on tue.
Un soir, l'homme ayant faim, voit sa brebis repue,
Il l'appelle et l'abat.
L'âme immortelle aussi se nourrit, mais d'une âme,
Et plus pure est la cire, ainsi brûle la flamme
D'un plus brillant éclat;

Et cette ingratitude est la règle profonde
Qui donne au malheureux l'oubli qui le seconde
Et le conduit au port,
Qui veut que tout printemps et tout hiver renaisse,
Et que de l'univers l'éternelle jeunesse
Soit fille de la mort!

GASTON SCHÉFER.





CHRONIQUE



vant l'exposition annuelle des Aquarellistes, la salle de la rue de Sèze s'est ouverte, durant une quinzaine à peine, à l'exibition de l'œuvre d'un artiste qui est, lui aussi, un aquarelliste, mais d'une bien autre envergure que ceux dont les productions ont pour extrême limite les dimensions d'un petit tableau de chevalet. Plusieurs de ses aquarelles sont exécutées dans des proportions gigantesques, à peu près exclusives d'ordinaire à la fresque. Ce sont, d'ailleurs, des compositions décoratives destinées au château de Chenonceau et qui ont servi de cartons d'étude pour la décoration de cette merveille architecturale. Il y a là, en outre, toujours par le même procédé, des copies de Tiepolo et de Goya ; puis des souvenirs de voyage, des vues d'Orient qui gardent tout l'éclat de leur origine, quelques portraits aussi, superbes d'exécution ; enfin toutes les conceptions, toutes les visions et les fantaisies d'un artiste, épris de couleur et de lumière, qui a parcouru l'Espagne, l'Italie, la Turquie, l'Asie Mineure, les Balkans. Dans toutes ces œuvres — il y en avait près de trois cents à la galerie Georges Petit — s'accuse une admirable originalité avec une merveilleuse entente de l'agencement décoratif.

L'artiste dont il s'agit est M. Charles Toché. Son talent semble avoir fui à dessein la bruyante notoriété. Ne voulant pas initier le public à ses travaux avant de les avoir parfaits, il ne s'est déterminé à lui montrer son œuvre que

lorsqu'il l'a eu achevé, quand il a eu terminé cette colossale entreprise de la décoration de Chenonceau, but de ses recherches et de ses études. Cette abstention fait songer à Paul Baudry rompant systématiquement tout commerce avec le public jusqu'au jour où il eût mis la dernière main à ses peintures de l'Opéra, quasi oublié des rares initiés qui se souvenaient de ses chefs-d'œuvre anciens, et presque inconnu de la foule. Pareillement à l'égard de M. Toché, quand on a vu apparaître une somme aussi considérable d'œuvres, ç'a été comme une révélation, ou plutôt un éblouissement, oserons-nous dire, devant ces aquarelles féeriques, où la lumière se joue dans une pittoresque profusion d'emblèmes, d'allégories, de fleurs, de personnages somptueusement parés, de femmes aux carnations éclatantes, devant ces compositions où tout vibre, où tout resplendit.

Telle est l'impression que laisse à l'esprit cette étonnante exposition. Comment l'œil fasciné irait-il relever quelques imperfections de détail dans le dessin, lorsque l'effet d'ensemble est splendide ? M. Toché a tiré de l'aquarelle un résultat inattendu, il en fait un instrument d'une rare puissance pour l'interprétation de ses charmantes conceptions : c'est faire œuvre d'artiste.

Isidore-Laurent Deroy qui vient de s'éteindre à quatre-vingt-dix ans, est probablement un des derniers artistes lithographes de cette pléiade qui fut si brillante vers 1830, époque où la lithographie si injustement dédaignée maintenant, était dans toute sa splendeur.

Né en 1797, Deroy commença l'aquarelle sous la direction de Cassa, le dessin sous celle de Félix, et ne tarda pas à se livrer tout entier à la lithographie où il conquit rapidement une des premières places. Il serait impossible, même succinctement, de donner une idée de l'œuvre de ce laborieux. Qu'il nous suffise de rappeler les principaux ouvrages auxquels il collabora.

Deviné par le baron Taylor qui commençait alors ses *Voyages pittoresques et romantiques*, il exécuta plusieurs planches remarquables pour ces ouvrages. Pour Pernat qui pensait à mettre en album ses dessins pour son *Voyage en Ecosse*, il reproduisit sur pierre plusieurs vues. *Les arts au moyen âge* de Du Sommerard contiennent aussi plusieurs planches dues au crayon de Deroy, plusieurs suites, *Rives de la Seine, Rives de la Loire, Vues d'Italie, Vues de Suisse*. N'oublions pas la *France en miniature*, publication qui contient plus de huit cents planches.

Les Deroy sont artistes de père en fils. Un Deroy fut peintre et malheureusement mourut jeune. C'est de cet artiste qu'on connaît un portrait de Baudelaire dont M. Théodore de Banville parle, avec l'élégance et l'autorité qu'on lui connaît, dans son livre *Mes souvenirs*, livre où il a évoqué bien des noms

oubliés pour la foule, mais restés chers aux délicats. Le dernier fils de Laurent, A. Deroy, porte vaillamment le nom de cette famille; c'est un dessinateur de grande valeur, dont le nom s'est popularisé par un grand nombre de dessins sur bois répandus dans les journaux illustrés.

Serait-on enfin disposé à faire disparaître, après plus de quinze ans, les ruines de l'ancien palais du Conseil d'État et à réaliser la construction projetée du Musée national des Arts décoratifs sur cet emplacement ? On annonce, en effet, que la convention passée entre l'État et la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs pour l'installation du Musée dans le palais du quai d'Orsay, va recevoir son exécution. Le Conseil général des bâtiments civils a dressé le devis de la reconstruction totale, dont les dépenses sont évaluées à 8,876,000 francs. La Société s'est engagée à fournir une subvention de 3,500,000 francs, ce qui diminuera d'autant les charges de l'État.

La direction de l'établissement sera confiée à un conseil de seize membres, dont huit seront nommés par le gouvernement. L'entrée du Musée sera publique et gratuite.

Toutes les formalités légales, exigées pour l'acceptation par l'Institut de la donation de Chantilly, ont été remplies, et le décret l'autorisant, rendu et inséré au *Journal officiel*. En voici la teneur :

« Le Président de la République française,

« Sur le rapport du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts ;

« Vu l'acte reçu en la chancellerie du consulat général de France à Londres, le 21 octobre 1886, par lequel M. le duc d'Aumale constitue pour ses mandataires MM. Bocher et Denormandie, sénateurs, Rousse, de l'Académie française, en leur donnant pouvoir de faire conjointement, pour lui et en son nom, donation irrévocable à l'Institut de France, sous la réserve d'usufruit :

« 1° Du domaine de Chantilly;

« 2° Des objets mobiliers ayant un caractère historique ou artistique, des livres et des collections rassemblés par le donateur dans le château de Chantilly;

« Vu l'acte de donation passé à Paris, le 25 octobre 1886, en conséquence dudit mandat, par-devant Mes Fontana et Lanquest, notaires;

« Vu l'extrait du procès-verbal de la séance des cinq Académies de l'Institut, du 27 octobre 1886;

« Vu la lettre du président de l'Institut, datée du même jour ;

« Vu l'acte notarié du 3 décembre, par lequel MM. Bocher, Denormandie et Rousse renouvellent et font, en tant que de besoin, au nom de leur mandant, la donation des biens meubles désignés dans un état estimatif annexé au présent décret ;

« Le conseil d'État entendu,

« Décrète :

« Article premier. L'Institut de France est autorisé à accepter, aux clauses, charges et conditions imposées, la donation entre vifs et irrévocable à lui faite par Henri-Eugène-Philippe-Louis d'Orléans, duc d'Aumale, suivant actes des 25 octobre et 3 décembre 1886 susvisés, de la nue propriété du domaine de Chantilly, des livres, collections, objets d'art et objets mobiliers rassemblés dans le château de Chantilly.

« A l'expiration de l'usufruit, et après réserve, faite annuellement, des sommes nécessaires à l'acquittement des fondations instituées par le donateur, les revenus du domaine devront être consacrés, notamment : à l'entretien des bâtiments, parcs, jardins et collections ; au développement de la bibliothèque et des galeries ; à la création de pensions et d'allocations viagères en faveur des savants, hommes de lettres et artistes indigents, à la fondation de prix destinés à encourager ceux qui se vouent à la carrière des sciences, des lettres ou des arts ; enfin aux dépenses spéciales qui pourront résulter de l'ouverture au public des parcs et jardins, et de la fréquentation des galeries et collections, qui devront prendre le nom de « musée Condé. »

« Art. 2. Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts est chargé de l'exécution du présent décret.

« Fait à Paris, le 20 décembre 1886.

« Jules GRÉVY.

« Par le président de la République :

« *Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts*,

« Berthelot. »

Les membres du bureau de l'Institut et de la commission administrative, qui ont transmis au duc d'Aumale la notification de l'acceptation de sa libéralité et les remerciements de la compagnie, ont reçu de lui la lettre suivante :

« Monsieur le président.

« Messieurs et chers confrères,

« Je suis heureux d'avoir pu contribuer à augmenter la grandeur et l'éclat de l'Institut de France.

« Touché et reconnaissant des termes dans lequels vous m'annoncez la réalisation d'un de mes vœux les plus chers, je vous pris d'offrir à toute la compagnie l'assurance de mes plus affectueux sentiments et de me croire

« Votre dévoué confrère,

« H. d'Orléans. »

Enfin, pour ne rien omettre de ce qui se rapporte à cet important événement de la donation de Chantilly, disons que l'Académie française, dans une de ses dernières séances, a décidé qu'une médaille commémorative serait frappée pour consacrer le souvenir de la libéralité du duc d'Aumale, et portera la mention suivante :

Le 23 décembre de l'an 1886
S. A. le prince Henri-Louis-Philippe d'Orléans,
Duc d'Aumale
A donné Chantilly a l'Institut de France

Cette médaille sera placée dans la bibliothèque du palais Mazarin.

Le musée de Lille est, on le sait, l'un des plus beaux musées de province; ses riches collections de tableaux vont s'accroître d'un appoint considérable, grâce à la libéralité d'un Lillois, M. Antoine Brasseur, qui vient de léguer à sa ville natale une collection d'œuvres fort remarquables qu'il s'était plu à recueillir pendant sa carrière d'antiquaire. C'est à Cologne que Brasseur s'était établi et qu'il est mort. Son histoire offre des particularités assez curieuses et qui méritent d'être rapportées. Voici ce qu'en raconte *l'Indépendance belge* : « Abandonné par ses parents et déposé dans le tour de l'Hôpital général, l'enfant trouvé fut recueilli à l'Hospice-Comtesse où il reçut les premiers éléments de l'instruction primaire. Plus tard, nous le retrouvons à Boulogne-sur-Mer, où il est employé chez un antiquaire, le comte de M..., ancien émigré qui tâche de refaire sa fortune en vendant des tableaux très cher. Brasseur ne tarda pas à se familiariser avec la peinture ancienne et à en pénétrer tous les secrets. Il était fort intelligent, et, après avoir travaillé pour le compte des autres, il se mit un jour à travailler pour son propre compte. Il se fit restaurateur de tableaux et ensuite marchand. Il en acheta et en revendit. Il s'occupa surtout des œuvres des primitifs et des maîtres de l'école flamande. Il s'établit à Cologne. Sa renommée s'étendit bientôt et le czar Alexandre II lui confia la restauration des principaux tableaux des musées russes. L'Angleterre et la Prusse réclamèrent également ses services. Enfin, à force de travail, de courage et d'opiniâtreté, Brasseur arriva à la fortune. »

Sa générosité envers la ville de Lille ne se borne pas à sa collection de tableaux

que l'on dit être superbe, il lui lègue en outre une somme de 100.000 thalers (375.000 francs). Le corps du donateur vient d'être ramené dans sa ville natale pour y être inhumé ; la municipalité avait ordonné de magnifiques funérailles.

La loi relative à l'aliénation des joyaux de la Couronne vient d'être promulguée au *Journal officiel*. Elle décide que ces joyaux seront vendus aux enchères publiques, que le produit net de cette vente sera converti en rentes sur l'État, et que ces titres de rente seront déposés à la Caisse des dépôts et consignations jusqu'à ce qu'une loi spéciale, à intervenir, ait statué sur l'affectation de ces rentes et sur l'emploi de leurs arrérages.

Parmi ces joyaux, il en est un certain nombre qui, en raison de leur valeur artistique, scientifique ou historique, ne doivent pas être vendus. Un état annexé à la loi mentionne comme tels :

Objets à conserver en raison de leur caractère artistique, historique ou de leur valeur : l'épée militaire, la broche reliquaire, le Régent, un Mazarin, la montre du dey d'Alger, le grand rubis (chimère), dragon perle et émail, le petit éléphant de Danemark.

Objets à conserver pour le Muséum minéralogique : 3 briolettes (diamant), 3 rubis, 12 améthystes, 20 opales, 13 perles, 1 lot de petites perles, 2 lots de turquoises, 1 lot d'émeraudes, 1 lot de topazes roses, 1 lot de perles, 1 lot de pierres vertes, 1 diamant (portrait), 1 opale (spécimen), 1 lot de rubis, d'émeraudes, de saphirs et de diamants (pour l'École des mines).

Objets d'or destinés à la fonte : couronne impériale, glaive du dauphin, glaive de Louis XVIII.

La vente aux enchères aura lieu dans les premiers jours de mai. Une décision ministérielle a désigné M. Émile Vanderheym, expert, et Me Escribe, commissaire-priseur, à l'effet d'y procéder au nom de la direction des Domaines.

Ces temps derniers nous fournissent malheureusement une longue série nécrologique parmi les artistes :

Le statuaire baron Charles-Arthur Bourgeois est mort à Paris, âgé de quarante-huit ans. Ancien élève de MM. Duret et Guillaume, prix de Rome en 1863, Bourgeois avait obtenu deux troisièmes médailles en 1863 et en 1870, et une deuxième médaille en 1873. On a de lui, entre autres œuvres, *Nisus et Euryale*, le *Charmeur de serpents*, la *Pythie de Delphes*, *Héro et Léandre*, etc., et une série de bustes, parmi lesquels celui de Lamartine qui figure à l'Institut. Il était né à Dijon.

Le peintre Devilly, directeur de l'École des Beaux-Arts et conservateur du musée de Nancy est mort dans cette ville à l'âge de soixante-huit ans. Il avait été élève de Delaroche. Deux de ses toiles, *Un bivouac en 1811* et le *Sergent Blandan,* avaient obtenu un grand succès.

Lucien Daumas, qui, depuis de longues années vivait dans la retraite, est mort à quatre-vingt-six ans. Il était le doyen des élèves de David d'Angers. Né à Toulouse en 1801, il avait débuté au Salon de 1833 par un *Jeune gladiateur après le combat.* Le *Cavalier romain,* groupe qu'on admire au pont d'Iéna, est son œuvre; on a également de lui un buste d'*Utric Gehring*, premier imprimeur de Paris : ce buste figure à la bibliothèque Sainte-Geneniève.

Abel Orry qui est l'auteur de plusieurs tableaux remarqués à divers Salons, parmi lesquels le *Palais Pesaro à Venise*, en 1881, et quelques beaux paysages, — âgé de cinquante-sept ans.

Joseph Melin, élève de Paul Delaroche et de David d'Angers, avait soixante-douze ans. Après avoir cultivé jusqu'en 1843 la peinture d'histoire, il s'était adonné exclusivement à la peinture d'animaux. Il avait obtenu deux troisièmes médailles en 1843 et 1855, une deuxième en 1845 et un rappel en 1858.

Sur le chevalier Frédéric d'Amerling, peintre d'histoire, de genre et de portraits, l'un des plus grands artistes contemporains de l'Autriche, nous empruntons quelques détails biographiques à l'*Indépendance belge.* « Déjà depuis quelque temps ses forces s'affaiblissaient. Il s'est éteint dans la soirée du 14 janvier. Le 15, au matin, un drapeau noir flottait sur le *Kunstlerhaus*. Cette mort est un véritable deuil pour le monde artistique viennois. Frédéric von Amerling avait brillamment débuté comme portraitiste, après une jeunesse très laborieuse. Fils d'un pauvre ouvrier, il avait eu beaucoup de peine à gagner sa vie. Mais il était vaillant, et la guitare dont il avait appris à jouer fut son premier gagne-pain. Il eut des élèves guitaristes. A force de labeurs et d'économies, il avait réussi à l'âge de vingt et un an, à se rendre à Londres pour y faire la connaissance de Lawrence. Il fit de même, quelques années plus tard, celle d'Horace Vernet, à Paris. Sa *Didon sur le bûcher* et son *Moïse dans le désert* lui valurent peu après un prix académique. D'Amerling a peint, avec une vérité saisissante et une remarquable fraîcheur de coloris, des personnages illustres, officiels et autres, sans oublier le sien qu'il refaisait d'année en année, si bien qu'il laisse toute une collection de sa propre image. Parmi ses tableaux d'histoire et de genre, les plus célèbres sont *l'Orientale, la Joueuse de luth, une Pêcheuse endormie, un Pêcheur* (son propre frère), *l'Apôtre Paul, un Bourgmestre flamand, un Mendiant.* Une figure de Christ se trouve inachevée dans l'atelier de l'artiste. Depuis plus de six mois, il avait par moments les mains paralysées. Depuis son retour d'Égypte, en avril 1886, d'Amerling habitait alternativement Bade et Gastein durant la bonne saison. Il est mort dans un petit château, paisible retraite

hors la barrière de Gumpendorf. » Frédéric d'Amerling était dans sa quatre-vingt-cinquième année.

C'est aussi à un âge très avancé que s'est éteint à Bar-le-Duc où il s'était réfugié après la guerre, le célèbre peintre verrier de Metz, Maréchal. Né en 1801, avant de s'adonner à la peinture il avait été ouvrier sellier. Après avoir étudié à Paris, sous Regnault, il rentra dans sa ville natale en 1825, et ne tarda pas à acquérir une certaine célébrité. Ses pastels lui valurent, en 1840 et 1841, une 3e, une 2e, puis une 1re médaille. Il obtint en 1851, à l'exposition universelle de Londres, une médaille de premier ordre pour ses vitraux. Il est l'auteur des deux vastes hémicycles qu'on remarque au palais de l'Industrie, à Paris. Ce travail lui valut, en 1855, la rosette d'officier de la Légion d'honneur; il était chevalier depuis 1846. Il était membre correspondant de l'Institut. Nombre d'églises de France sont ornées de vitraux dont il est l'auteur.

Signalons la mort, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, de M. Lesoufaché, l'architecte bien connu, qui a été l'un des créateurs du type de la maison d'habitation moderne. En même temps qu'il se consacrait à ces travaux utilitaires, il contribuait en outre à la restauration des châteaux de Dampierre et de Chambord; il avait dirigé aussi une partie des travaux de transformation du palais de Versailles.

La mort du peintre-graveur Claude-Ferdinand Gaillard sera vivement ressentie dans le monde des artistes où il occupait un des premiers rangs. Élève de Léon Cogniet, il obtint le prix de Rome de gravure en 1856. Il a produit un nombre important de gravures, soit d'après les maîtres, soit originales, soit d'après ses propres tableaux. Une de ses œuvres les plus remarquables est, en peinture, un *Saint Sébastien* qui se trouve au musée du Luxembourg, et dont il a fait une de ses plus belles planches. Il faut citer aussi sa gravure des *Pèlerins d'Emmaüs,* d'après Rembrandt (Musée du Louvre), celle d'après le *Saint Georges* de Raphaël, et plusieurs portraits originaux, le plus souvent de personnages religieux dont il excellait à rendre l'expression tantôt douce et tranquille, tantôt ascétique. Gaillard a dignement continué les traditions des maîtres-graveurs de ce temps, Henriquel-Dupont, Desnoyers, etc. Il était âgé de cinquante-trois ans.

Pour clore cette liste déjà longue, nous enregistrons le décès de l'un des hommes qui ont le plus fait pour les progrès et les perfectionnements de la lithographie dès son introduction en France, l'imprimeur Joseph Lemercier ; il était né à Paris en 1803.

Les ventes de l'hôtel Drouot sont fécondes en surprises et en mécomptes ; c'est ainsi que quatre bas-reliefs de Clodion, représentant les Saisons sous des

figures allégoriques de femmes à demi couchées, auprès desquelles des Amours tressent des guirlandes de fleurs, lient des gerbes de blé, pressent des pampres et des raisins ou attisent le feu d'un brasier, ont été adjugés au prix dérisoire de 85 francs. Ces bas-reliefs provenaient de la façade d'une maison de la rue de Bondy, construite au dix-huitième siècle par un parent de Clodion, et dont le célèbre sculpteur avait décoré la façade. Le propriétaire actuel avait eu l'idée de faire enlever les bas-reliefs originaux pour les envoyer à l'Hôtel des ventes, et de les remplacer par des moulages. Mais il avait négligé de lancer la vente. On raconte que l'acheteur bien avisé les a revendus, séance tenante, deux mille francs et que leur possesseur actuel en a déjà refusé cinq mille.

Le Temps publie une communication qu'il reçoit de Hollande et qui intéresse les artistes français ; à ce titre, nous croyons devoir la reproduire :

« Les artistes français, depuis quelques années, surtout depuis que les États-Unis ont frappé d'un impôt si incroyablement lourd les œuvres d'art, sont fort en peine pour écouler leurs productions. Le Kunst-club (Cercle des Beaux-Arts) de Rotterdam fait de son mieux pour réparer autant que possible le préjudioe causé aux artistes français par les mesures fiscales des Yankees. Cette institution créée par un groupe important d'amateurs Rotterdamois sous la présidence de M. de Kuyper, offre dans ses magnifiques salons l'hospitalité la plus généreuse à tous les tableaux de l'école française ne dépassant pas deux mètres. Entrea utres peintures intéressantes, nous avons remarqué, lors de la dernière exposition permanente : le *Don Juan*, de Rixens ; les *Vaches*, de Barillot ; la *Vendange*, de Veyrassat ; une *Mauresque*, de Landelle ; un paysage historique, de Curzon ; une *Laveuse*, d'Emile Breton ; une *Vue de la Seine*, de Fonvielle, et une foule d'autres toiles ayant figuré au dernier Salon. La société d'élite qui ne cesse de se presser dans les galeries du Kunst-Club montre d'une façon indiscutable le cas que l'on fait en Hollande de l'école française moderne. Nos jeunes peintres pourront s'adresser directement au Kunst-Club, qui ne retient sur la vente qu'une faible commission et fait venir et retourner gratuitement les œuvres qui lui sont confiées. »

La taxe que le gouvernement des États-Unis a imposée sur les œuvres d'art d'importation, vient d'être l'objet d'une interprétation spéciale au sujet des tableaux anciens.

Un collectionneur américain, M. Henri G. Marquand a acheté et laissé à Londres un Masaccio, un Van Leyden, un Rubens, un Van Dyck ; il désirait

rapporter ces toiles à New-York, mais les onéreux droits de douane le retenaient; il eut alors l'ingénieuse idée d'écrire au secrétaire d'État pour le commerce une lettre dans laquelle il exposait que ses tableaux étaient l'œuvre de gens morts depuis longtemps et que l'on ne pouvait guère considérer comme des concurrents à la production nationale; il ajouta pratiquement que c'étaient les œuvres des maitres anciens qui attiraient en Europe les jeunes artistes américains et que le pays épargnerait bien de l'argent s'ils trouvaient sur la place des modèles et l'ènseignement dont ils pouvaient avoir besoin; finalement, M. Marquand proposait de classer ses acquisitions non plus sous le chapitre : œuvres d'art, mais sous celui : antiquités, d'autant que celle-ci sont admises en franchise.

Les arguments invoqués par M. Marquand, dans sa requête au secrétaire d'État, ont été accueillis avec un plein succès. Dans la réponse qui y a été faite par le gouvernement américain, il lui a été notifié que les douanes de ce pays considéreront dorénavant comme antiquités les peintures exécutées avant 1700. Au point de vue fiscal, les peintures des dix-huitième et dix-neuvième siècles seront seules considérées comme œuvres d'art, et comme telles seules passibles de la taxe de 30 pour cent récemment édictée. Nos artistes, on le voit, n'ont rien à gagner à une pareille mesure.





LA MUSIQUE A MONTE-CARLO



'Artiste a déjà, l'année dernière, rendu compte d'une façon très complète des remarquables séances musicales du Casino de Monte-Carlo. Cette année, nous avons des nouveaux progrès à constater : l'orchestre, sous l'habile direction de M. Steck, fait en quelque sorte, toutes les semaines, un nouveau pas en avant, et tend à devenir chaque jour davantage un des premiers orchestres d'Europe.

Les auditions musicales de Monte-Carlo sont incontestablement un des plus grands attraits de ce merveilleux séjour. Après avoir erré dans ces jardins splendides, qui rappellent ceux de l'Orient, et s'être enivré de la clarté radieuse de cet admirable pays, lorsqu'accoudé à la terrasse on y a, avec une émotion toujours croissante, contemplé cette vue incomparable, on entre tout impressionné encore, dans la salle de spectacle. Là, après l'enthousiasme de la nature, vous attendent les jouissances de l'Art. Je ne parlerai plus des concerts quoditiens, qui attirent toujours un public nombreux, mais je veux surtout appeler l'intention du monde musical sur cette série de concerts classiques qui, chaque jour, amène une véritable foule d'amateurs passionnés.

M. Steck vient déjà de nous donner dix séances classiques. Il me suffira de citer au hasard les symphonies en si bémol de Haydn, en ré mineur de Schumann, en la mineur de Mendelssohn, la *Symphonie héroïque* de Beethoven, pour donner une idée de la composition savante de ces programmes. C'est surtout dans l'interprétation de Mendelssohn et de Wagner qu'excelle cet orchestre, et l'autre jour, en entendant la *Symphonie écossaise,* une des œuvres les plus belles du maître, j'étais tout émerveillé de cette exécution absolument parfaite. Elle n'eût pas été peut-être mieux interprétée au Conservatoire de Paris. C'est là le plus bel éloge qu'on puisse décerner à un orchestre et à son chef; car, quoiqu'on en dise, c'est encore à Paris au Conservatoire, ce temple de la musique classique, qu'on traduit avec le plus de pureté les œuvres des grands maîtres. Il ne me vient certes pas à l'idée de contester la valeur des interprétations musicales de Vienne, de Berlin, de Leipsick, de Francfort, mais je suis fier de constater, à l'honneur de mon pays, que dans toutes les branches de l'Art, la France n'a point dégénéré. Il vous souvient de cette *Symphonie écossaise* en la mineur de Mendelssohn, dont il parle dans une de ses lettres à sa sœur. Lisez la correspondance si intéressante du maître, je ne connais pas de lettres plus à même de faire apprécier, aimer un homme que celles-ci. Mendelssohn y apparaît dans l'intimité de sa vie, on l'y voit sans artifice, se laissant aller à toutes ses impressions, à ses aspirations sublimes, à ses défaillances momentanées. L'artiste y apparait grand, généreux, doutant souvent de lui, épris de son art; l'homme y est simple, bon, indulgent. La vie lui est douce et facile, il n'a pas à lutter comme Schubert, Beethoven et tant d'autres, pour le pain : mais il sait néanmoins ce que sont la lutte et l'âpre découragement. Il est de ceux que la mort a pris jeunes, en pleine éclosion de génie et il nous a laissé néanmoins une œuvre admirable et puissante. Dans mon sentiment, il est après Beethoven, le plus grand musicien symphonique qui ait jamais écrit.

Cette symphonie en la mineur a le même charme doux et mélancolique que les fragments du *Songe d'une nuit d'été*. Dans l'introduction qui précède l'allégro, et dans l'adagio, le maître a exprimé, tout comme dans ce délicieux scherzo du *Songe*, les doux mystères de la nuit où la lune argente les grands arbres, pendant que les instruments chantent la chanson d'amour et d'espérance. Dans l'œuvre de Mendelssohn, tout aussi bien que dans les neuf symphonies de Beethoven, la musique pure et idéale, n'ayant plus d'autre objet qu'elle-même, triomphe. Toute œuvre symphonique n'est-elle pas, du reste, la musique idéale? L'émotion qu'elle produit est dégagée de toute enveloppe extérieure, c'est elle qui personnifie le plus le rêve, et dans l'interprétation des œuvres symphoniques l'orchestre de Monte-Carlo s'est encore surpassé cette année.

Il y a lieu d'adresser à M. Steck les plus vives félicitations non seulement pour l'exécution de plus en plus parfaite, mais aussi pour le choix des morceaux

qui composent le programme des grands concerts du jeudi. Les auditions d'un si grand intérêt commencent toujours par une symphonie d'un des génies de la musique, puis la musique nouvelle y a sa place et M. Steck ne la lui ménage pas. Wagner y est tout particulièrement en honneur. *Parsifal*, le *Vaisseau Fantôme*, le *Lohengrin*, le *Tannhauser* figurent régulièrement sur le programme.

Je vous disais, l'an passé, mon émotion profonde en entendant l'adorable prélude de *Parsifal*. Cette émotion je l'ai retrouvée, cette année, plus vive encore. Cette page est de celles qu'on ne peut se lasser d'entendre et qu'on trouve toujours plus belles.

Il en est de même de ce prélude de *Lohengrin* qui est si connu qu'il est déjà devenu une œuvre immortelle, une de ces inspirations divines, qui demeurent à jamais, comme l'adagio de la sonate en ut dièze mineur de Beethoven. Il est certaines œuvres sublimes qui sont consacrées pour toujours, comme une production surnaturelle du génie humain. Telles sont le *Pensieroso* de Michel Ange, la *Vénus de Médicis*, la *Présentation* du Titien, la *Joconde*, l'*Hamlet* de Shakespeare, le *Tartufe* et le *Misanthrope* de notre grand Molière, le *Cid* de Corneille, et, quoique prétende la nouvelle école, le *Jocelyn* de cet admirable poète qui se nommait Lamartine et dont notre génération semble avoir oublié le nom. A côté de ces splendeurs de l'art et de l'idée, le prélude du *Lohengrin* a désormais sa place. Je ne puis que répéter ce que j'écrivais déjà ici à maïntes reprises.

La musique de Wagner fait son chemin et peut-être n'y a-t-il pas ailleurs qu'à Monte-Carlo un public qui permette de mieux constater l'enthousiasme toujours croissant qu'inspire aux amateurs sincères de musique l'œuvre du maître de Bayreuth. Je regrette vivement que l'administration du Casino n'ait pas cru devoir, cette année, monter le *Lohengrin* ainsi qu'il en avait été question. L'accueil si chaleureux fait aux productions détachées de Wagner par cette foule d'auditeurs de toutes les nationalités, présageait à l'opéra un succès éclatant, surtout si Elsa avait été interprétée par Mme Fidès-Devriès, la grande cantatrice aussi aimée du public de Monte-Carlo que de celui de Paris, de Lisbonne et de Bruxelles. Elle va, paraît-il, tenter cette épreuve sur une scène parisienne ; et c'est à l'énergie, au courage — le mot n'est pas trop fort — de M. Lamoureux, cet infatigable propagateur de l'art, que nous devrons d'acclimater enfin en France une des œuvres les plus belles de l'art dramatique. J'entends déjà les clameurs farouches de ceux qui n'admettent pas qu'on puisse jouer du Wagner sur une scène française. A quoi bon recommencer ces discussions oiseuses et chercher à convaincre des gens de parti pris ? Ne leur a-t-on pas dit cent fois que l'œuvre n'est pas l'homme, que l'art n'a pas de nationalité, que Wagner en tant qu'homme doit être haï par tout cœur français, mais que sa musique est au-dessus de toutes nos querelles, que l'art dans sa mission sublime plane au-dessus des agitations

humaines ? Certes j'ai la prétention d'aimer mon pays avec autant de passion que personne. Je compte parmi mes amis des admirateurs fanatiques de l'œuvre wagnérienne, qui, aux jours terribles de 1870, ont fait vaillamment leur devoir comme ils sauront encore le faire demain, si la patrie est menacée. Sont-ils plus mauvais Français parce qu'ils applaudissent l'ouverture de *Tannhauser* et la marche des fiançailles du *Lohengrin ?* C'est absolument stupide et ne supporte même pas la discussion. Le patriotisme bien compris, dans la noble et généreuse acception du mot, exclut au contraire de semblables petitesses. La mission civilisatrice de la France n'a-t-elle pas été toujours de consacrer et divulguer les œuvres du génie humain, peu importe leur origine ! En faisant preuve d'un exclusivisme aussi étroit, c'est manquer en quelque sorte à la mission de la France. L'expérience de M. Lamoureux sera couronnée de succès en dépit de quelques mécontents et le public français pourra apprécier et admirer librement cette œuvre musicale, une des plus originales et des plus puissantes de notre époque. Le critérium de la critique musicale est incontestablement dans le jugement du public cosmopolite qui se presse chaque jeudi dans la salle de Théâtre de Monte-Carlo. Français, Russes, Anglais, Allemands, Américains, Italiens, tous font à l'œuvre de Wagner un accueil enthousiaste. C'est assez dire quelle est la valeur de cette musique, son charme sur ceux qui l'entendent.

Notre musique française de l'École nouvelle est aussi très en faveur dans les concerts classiques de Monte-Carlo. L'œuvre de Berlioz y est fort honorée. *La Marche des Pèlerins d'Harold* obtient toujours un très vif succès et a été redemandée à plusieurs reprises. Les fragments symphoniques de la *Damnation de Faust* sont applaudis avec enthousiasme et sont exécutés d'une façon magistrale par un excellent orchestre. N'oublions pas l'ouverture du *Carnaval Romain* cette œuvre, qui a été écrite par Berlioz pour servir de prélude au deuxième acte de *Benvenuto Cellini.* Vous retrouvez dans la musique du maître la gaieté, l'exubérance du peuple romain dans ses batailles de confetti, ses veglione aux tendres intrigues. Reyer dans sa belle et large ouverture de *Sigurd*, Léo Delibes dans des suites d'orchestre sur son délicieux ballet de *Sylvia,* Saint-Saëns dans les fragments de son opéra *Samson et Dalila*, Bizet dans son admirable *Roma,* sont applaudis, à la gloire de l'art français, par un public enthousiaste. Au concert du 20 janvier, M. Steck nous a fait entendre une œuvre nouvelle de M. Paul Gennevraye, une suite d'orchestre sur *Nedjma, ballet persan.* Cette première audition a obtenu un grand succès d'estime. Le prélude tendre et doux, véritable page d'amour, et une danse arabe très finement composée avaient favorablement impressionné, mais la valse lente aux harmonies bizarres et surtout la marche finale, sorte de cacophonie aux assemblages discordants de sons, ont laissé le public plus qu'indifférent.

Avant de terminer l'analyse trop rapide de ces magnifiques concerts, je tiens à

constater avec quel remarquable ensemble, quelle vigueur et quel feu l'orchestre a enlevé les ouvertures immortelles d'*Obéron*, de *Freischutz* et de *Ruy-Blas* ainsi que le menuet pour instruments à cordes de Haendel. Je suis heureux de renouveler ici les félicitations très sincères que j'adressais ici même l'année dernière a M. Arthur Steck (1). Ces félicitations ne sont plus seulement destinées à l'éminent chef d'orchestre, mais aussi au compositeur de mérite. Il nous a été donné d'entendre, au troisième concert classique, une ravissante gavotte de M. Steck pour violon solo et instruments à cordes. Le solo a été exécuté avec beaucoup de talent par M. Corsanego, qui hier encore se surpassait dans le concerto en mi majeur de Vieuxtemps. L'administration du Casino a eu l'heureuse idée d'intercaler parfois dans les programmes des concerts classiques quelques morceaux de chant. Elle a fait appel au beau talent de Mme Conneau, qui, dans les deux derniers concerts, a obtenu un superbe succès Tout enchante chez cette aimable femme. Le talent, la voix chaude et vibrante, la grande distinction, le sourire si beau et si plein de grâce, ses beaux yeux noirs veloutés. Elle a dit avec une charmante simplicité la ballade gothique du roi de Thulé que chante la Marguerite de Berlioz et qui contraste si étrangement avec celle de Gounod. Elle a enlevé avec un brio et une furia toute bohémienne la romance de *Fior d'Aliza*. Enfin, elle a chanté de sa voix émouvante le *Soir* d'Ambroise Thomas et l'air magistral de *Dalila* de Saint-Saens : « Samson recherchant ma présence. » Mme Conneau est adorée à Nice, et elle y vient chaque année donner un concert, où l'on se dispute les places. Ceux qui peuvent l'entendre dans des réunions intimes sont plus favorisés encore. Il y a à Nice une maison hospitalière entre toutes, où la musique est en grand honneur. Sur ce terrain neutre et élevé de l'art, toutes les opinions et toutes les nationalités se rencontrent dans une délicieuse cordialité de sentiments. Il en était ainsi autrefois dans le salon de Mme Conneau, dont les lundis sont restés dans tous les souvenirs. La villa Noël a hérité de ces traditions. J'ai trahi le nom de cette maison si affable et je demande pardon à ses hôtes de l'indiscrétion de ma plume, mais je suis encore sous le charme de la soirée que je viens de passer. Une société d'élite toute passionnée pour l'art assistait à un véritable concert qui eut partout, sur les plus grandes scènes, été un triomphe. Nadaud, notre grand chansonnier, y a dit avec sa finesse et sa charmante bonhomie quelques-unes de ses chansons si vraiment françaises. Puis nous avons la bonne fortune d'entendre Diaz de Soria, le baryton aux notes tendres et suaves, Mme Conneau et une autre femme du monde, fille d'un artiste célèbre et grande artiste elle-même, Mme Maillet. Son organe pur et élevé a le don des larmes et dans les notes hautes, je crois qu'il y a peu de voix de soprano aussi saisissantes que la sienne. Un ensemble pareil est une exception, aussi l'enthou-

(1) Voir *L'Artiste* de Février et Avril 1886.

siasme était-il à son comble après le trio d'*Hamlet* chanté à la perfection par ces trois artistes dont les voix se marient admirablement. Diaz de Soria et Mme Conneau ont ensuite charmé l'auditoire l'un dans une ravissante bluette d'Augusta Holmés et l'autre dans une ballade arabe d'un cachet étrange due à l'inspiration du fils de la maison, un jeune compositeur de grand talent, M. Noël Desjoyeaux. Mme Maillet a clôturé ce concert en disant avec un art parfait aux applaudissements répétés de l'auditoire, l'air du livre d'*Hamlet*.

Voilà des soirées ravissantes, dont Nice seule avec Paris a le secret. L'art, la vraie tolérance, la courtoisie française qui n'abdiquera jamais, président à ces réunions, dont chacun garde un ineffaçable souvenir. Pardonnez-moi cette petite incursion sur le terrain artistique de Nice. Il est vrai que Monte-Carlo et Nice sont si rapprochés que cette digression était bien permise. Et puis Mme Conneau et Diaz de Soria ne sont-ils pas connus et aimés aussi bien à Cannes, à Monte-Carlo, à Menton qu'à Nice. Je n'en veux pour preuve que ce public nombreux et choisi qui s'était donné rendez-vous de tous les points de la Corniche et qui était venu le 28 de ce mois applaudir ces deux artistes de prédilection. C'était, en effet, le concert annuel de Mme Conneau et de Diaz de Soria. Ce concert a été un nouveau succès. Le baryton s'est surpassé dans l'adorable *Légende du Purgatoire* de Paladilhe et Mme Conneau a ravi son auditoire dans un duo inédit de Nadaud qu'elle a chanté avec Diaz ainsi que dans une romance de Lalo, l'*Esclave*, et le *Jour de Noces*, écrit à son intention par Massenet.

Mais revenons à la scène de Monte-Carlo. La saison théâtrale y a commencé le 4 janvier par *Aïda*, et a continué avec *Hamlet*, *Rigoletto*, *Faust* et la *Traviata*. Mme Fidès-Devriès, que l'administration du Casino a eu l'heureuse pensée d'engager a obtenu sur le théâtre de Monte-Carlo les triomphes qu'elle est habituée à remporter partout où elle chante. Fleurs, bravos enthousiastes, acclamations répétées, rien n'a manqué à la charmante artiste, qui est aussi parfaite dans Ophélie que dans Marguerite, dans Gilda que dans la Traviata. Tour à tour tendre, passionnée, elle émeut non seulement par les séductions de sa voix si belle, mais aussi par son jeu. Chaque année, au point de vue dramatique, elle fait de nouveaux progrès. Elle a admirablement compris ce rôle de Marguerite, la pauvre fille du peuple trompée dans ses amours, et celui d'Ophélie, la douce créature qui, elle aussi, perd la raison pour avoir trop aimé. Cette année Mme Devriès a créé pour la première fois le rôle de la Traviata. C'était une succession difficile après la Patti. Elle y a été remarquable : c'est une Marguerite Gautier, délicate, fine, doucement aimante, sublime dans son sacrifice. Cette création est un grand succès pour Mme Devriès, qui s'est montrée au public aussi belle comédienne que grande chanteuse. Combien, le rôle ainsi compris, cette courtisane devient plus noble et plus généreuse que bien des femmes du monde. Mais halte-là ! Je m'arrête, car je vais me lancer

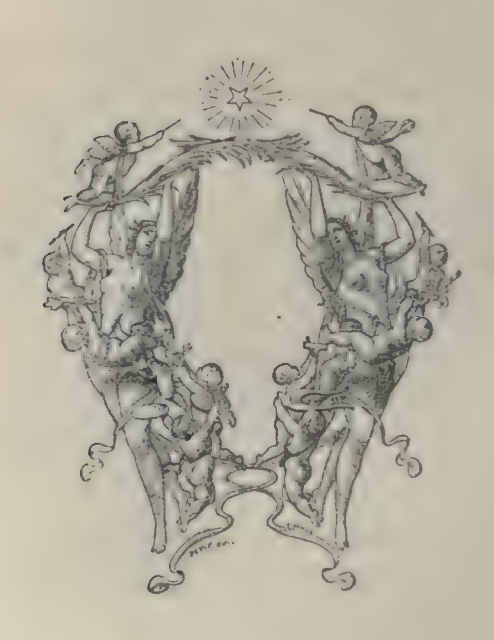
dans une nouvelle préface de Dumas, j'aime mieux vous renvoyer aux étincelantes pages du maître.

Durant ses diverses représentations, Mme Devriès a été parfaitement secondée par le ténor Vergnet et par son frère Maurice Devriès, un baryton de beaucoup d'avenir, dont le talent a déjà été consacré sur les scènes d'Amsterdam, Bruxelles, Marseille et Lisbonne. Je n'ai qu'un bien léger reproche à lui faire. Ce n'est pas au chanteur qu'il s'adresse, mais à l'acteur. Il m'a semblé qu'il jouait un peu trop à l'italienne ce rôle d'Hamlet que Faure interprétait avec beaucoup plus de sobriété et dans lequel Mounet-Sully vient de s'incarner avec un véritable génie. Je n'aurais garde d'oublier le succès avec lequel M. Talazac a chanté le rôle d'Alfred, dans la *Traviata;* il a admirablement secondé Mme Fidès-Devriès dans cet ouvrage.

En résumé, cette saison théâtrale est excellente.

Les représentations ne sont pas encore terminées et nous promettent encore de charmantes soirées, qui sont avec les concerts du jeudi, un régal exquis par pour tous les dilettante.

PAUL ROGER.





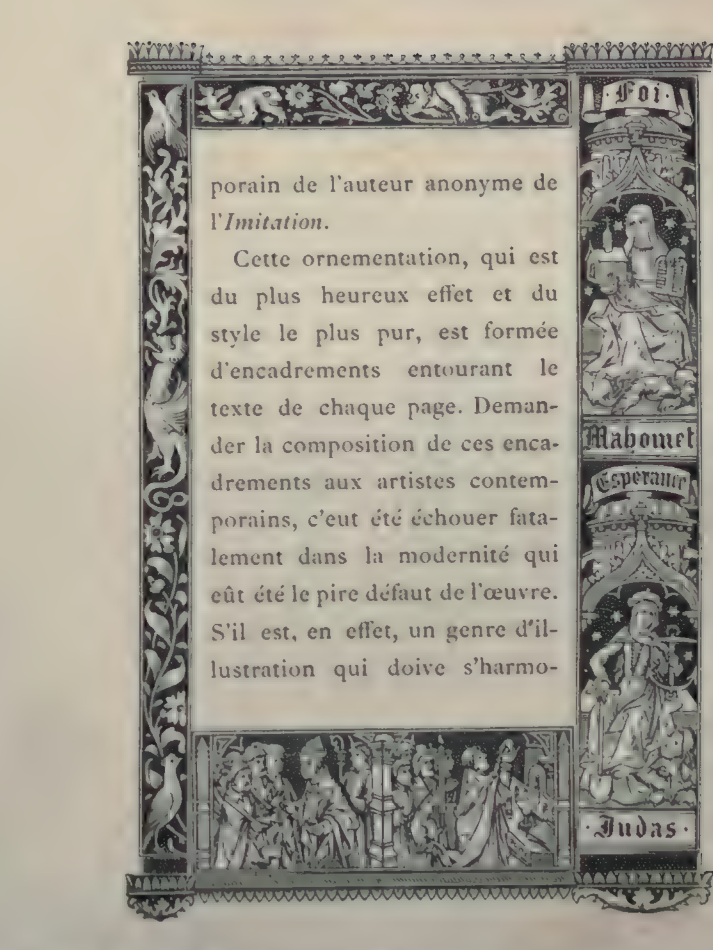
LES LIVRES

L'Imitation de Jésus-Christ, traduction et réflexions par l'Abbé de Lamennais; Le Mans, Monnoyer.

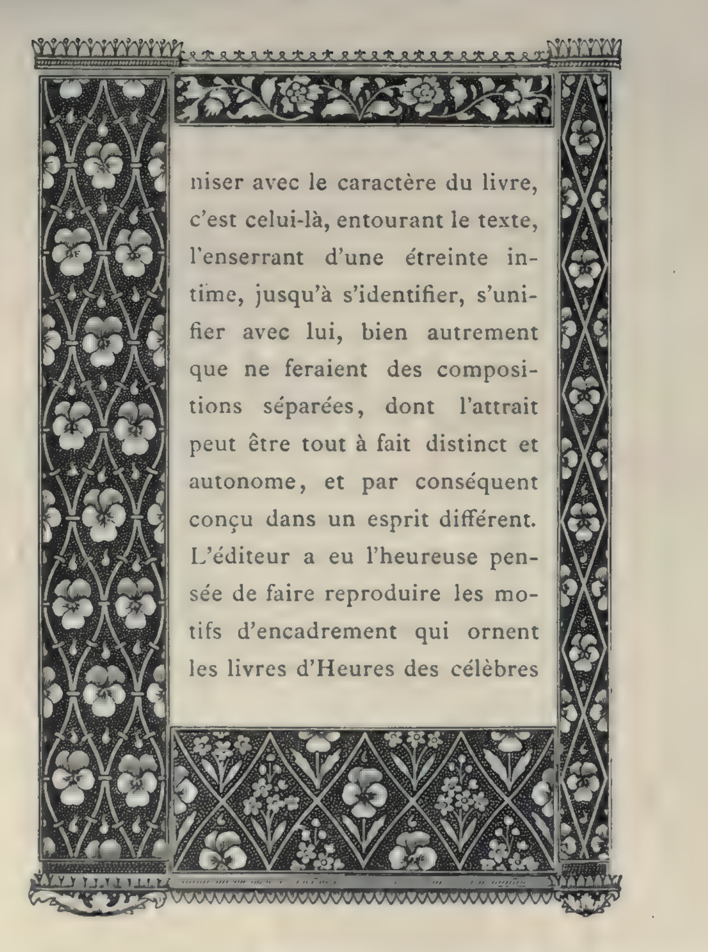


'*Imitation* est de ce petit nombre de livres dont on se demande ce que peuvent devenir les innombrables éditions qu'on ne cesse d'en publier, de tous formats, modestes ou luxueuses. Ici la statistique vient prêter son appui, assez imprévu toutefois, à l'opinion qu'exprimait Fontenelle : « *L'Imitation* est le plus beau livre qui soit sorti de la main des hommes, puisque l'Évangile n'en vient pas. » Pourquoi s'en étonner, au surplus? Où trouver ailleurs une doctrine plus consolante et plus sublime, une morale plus élevée, une spiritualité plus intense, un tableau plus vrai du cœur humain, avec ses faiblesses, ses contradictions et aussi ses espérances? C'est le livre humain par excellence puisqu'il a pour but de consoler nos misères, de relever le courage de ceux qui souffrent, en les berçant de l'espoir de ce sublime au delà, l'immortalité!

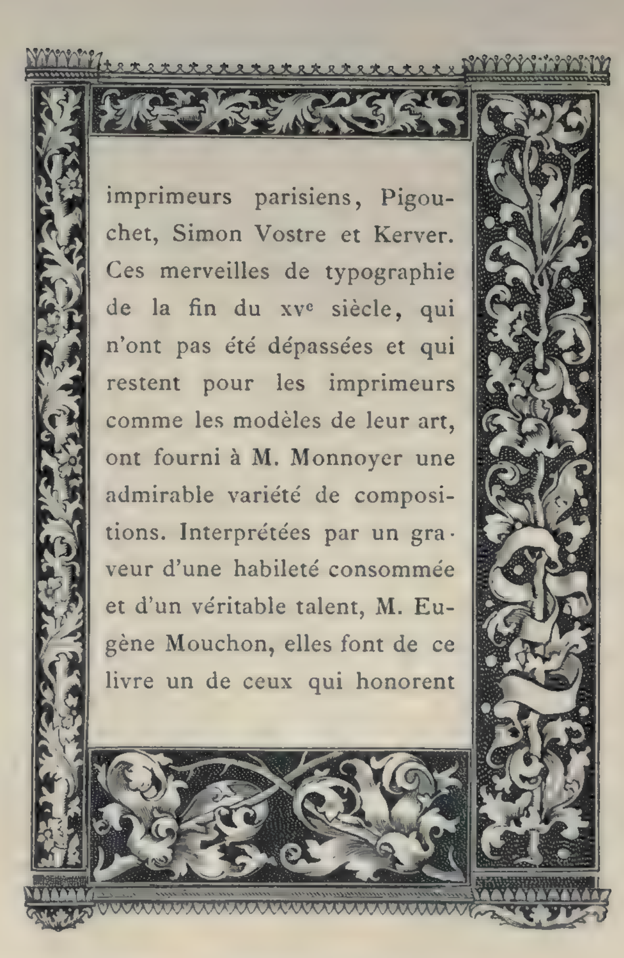
Chose étrange, c'est à notre époque qu'ont été faites les plus belles éditions de l'*Imitation*. Ce souci de revêtir d'une forme magnifique ce livre pieux doit-il être interprété à l'éloge de nos croyances? J'en doute fort et je crois qu'il faut l'attribuer à la passion bibliophilique bien plutôt qu'à la foi religieuse. Curmer en fit jadis une édition demeurée célèbre. Plus récemment, Jean-Paul Laurens dessina une superbe suite de compositions pour une autre édition qui parut



Encadrements de l'*Imitation de Jésus-Christ*, édition Monnoyer, gravés par Eugène Mouchon



niser avec le caractère du livre, c'est celui-là, entourant le texte, l'enserrant d'une étreinte intime, jusqu'à s'identifier, s'unifier avec lui, bien autrement que ne feraient des compositions séparées, dont l'attrait peut être tout à fait distinct et autonome, et par conséquent conçu dans un esprit différent. L'éditeur a eu l'heureuse pensée de faire reproduire les motifs d'encadrement qui ornent les livres d'Heures des célèbres



imprimeurs parisiens, Pigouchet, Simon Vostre et Kerver. Ces merveilles de typographie de la fin du xve siècle, qui n'ont pas été dépassées et qui restent pour les imprimeurs comme les modèles de leur art, ont fourni à M. Monnoyer une admirable variété de compositions. Interprétées par un graveur d'une habileté consommée et d'un véritable talent, M. Eugène Mouchon, elles font de ce livre un de ceux qui honorent

Encadrements de l'*Imitation de Jésus-Christ*, édition Monnoyer, gravés par Eugène Mouchon

l'art typographique de notre temps. — La version adoptée par l'éditeur est celle de l'abbé de Lamennais ; ce puissant esprit a traduit l'*Imitation* avec un éclat et une élévation dans l'expression qui en rendent la lecture attrayante.

Le vieux renom de la dynastie des Monnoyer qui, de père en fils, sont imprimeurs depuis 1618, reçoit une nouvelle consécration par cette magnifique publication.

Le Comité des Travaux historiques et scientifiques (Histoire et Documents), par Xavier Charmes; 3 vol. Paris, Imprimerie nationale.

Les trois beaux volumes que M. Xavier Charmes vient de publier sur l'histoire du Comité des Travaux historiques et scientifiques ont reçu, dès leur apparition, un accueil flatteur de la part du monde savant. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et celles des Sciences Morales et Politiques les ont déjà loués ainsi qu'ils le méritaient, et notre modeste suffrage n'ajouterait, après cela, rien au mérite d'une œuvre consacrée par d'aussi hautes approbations.

Si nous en parlons, c'est pour signaler seulement aux travailleurs, à ceux qui possèdent la fascinante passion de l'histoire, qui s'intéressent aux choses du passé et qui s'efforcent de les mieux connaître, cette source féconde de documents. On ne peut résumer en quelques lignes trois gros volumes in-quarto : encore moins peut-on condenser en peu de mots l'essence d'une érudition aussi solide, aussi substantielle que l'est celle de M. Xavier Charmes. Qu'il nous suffise donc de dire que le Comité des Travaux historiques et scientifiques possède maintenant un monument digne de lui, digne des grands services qu'il a rendus à l'histoire et à la science française, pendant les cinquante années qu'il a vécu jusqu'à ce jour.

Le premier volume de M. Charmes retrace cette existence. Dans une introduction compacte, où l'attrait du style se joint agréablement à la sûreté du jugement, M. Charmes a exposé cette glorieuse période, et aussi les tentatives de centralisation scientifique qui avaient précédé la fondation du Comité, en 1834, par M. Guizot, alors ministre de l'Instruction publique. Ce n'est pas la partie la moins intéressante du travail de M. Charmes. A la suite sont publiés de nombreux documents, curieux et inédits pour la plupart, qui étayent et confirment cette introduction : ils ont trait à la bibliothèque des finances, au cabinet des chartes et à la bibliothèque du dépôt de législation, histoire et droit public.

Les documents concernant le Comité des Travaux historiques et scientifiques ne commencent, à proprement parler, qu'avec le tome II. Ce volume contient tous les actes officiels, décrets, arrêtés, instructions, circulaires, qui organisent le fonctionnement de cette importante institution. En appendice M. Xavier Charmes a eu l'ingénieuse idée de publier des renseignements précis et des

notices sur chacun des ouvrages parus dans la Collection des Documents inédits. C'est là une innovation dont les travailleurs comprendront bien vite l'utilité et qui rend plus pratique encore la bibliographie raisonnée des sociétés savantes de la France, qui s'y ajoute.

Le troisième et dernier volume clôt dignement la collection, en réunissant les instructions du Comité des Travaux historiques et scientifiques. Éparpillées un peu partout, ces instructions méritaient à plus d'un titre d'être rassemblées. Sans doute, la science a fait bien des progrès depuis la fondation du comité et la publication de ses premiers travaux. Il n'en est pas moins utile et intéressant de relire aujourd'hui les explications succintes et sensées données par ses fondateurs aux premiers adhérents de province, pour les guider.

La fin de notre siècle est marquée par un incontestable mouvement de rénovation historique et scientifique. Dans cette renaissance qu'il a encouragée, le Comité des Travaux historiques et scientifiques tient une large et légitime place. Le ministère de l'Instruction publique a eu une heureuse pensée en la faisant connaître, à l'aide d'une abondance de documents que seul il pouvait rassembler. Il a surtout eu la main heureuse en confiant à M. Xavier Charmes le soin d'un semblable travail. Pour le mener à bien, il fallait posséder bien des qualités différentes, être à la fois un administrateur habile et un érudit consciencieux. M. Charmes est l'un et l'autre et il s'en est tiré, il faut le dire, au complet avantage du Comité des Travaux historiques, qui lui devra d'être mieux connu, et ainsi mieux apprécié. — Paul Bonnefon.





LES THÉATRES

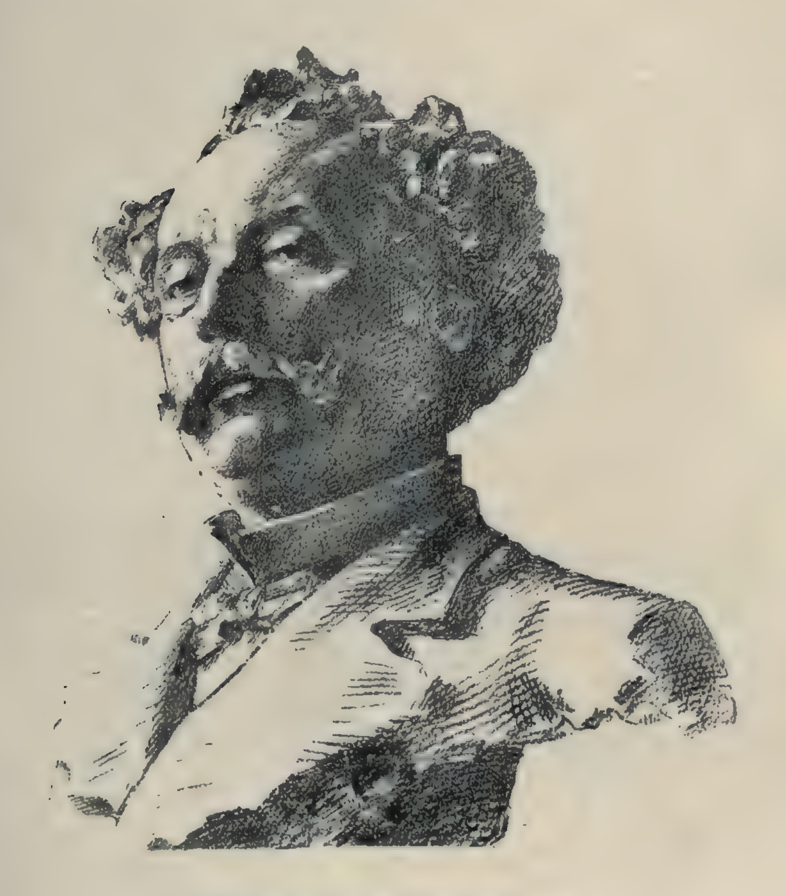
Comédie-Française : *Francillon*, comédie en trois actes, de M. Alexandre Dumas.



Si la nouvelle comédie de M. Alexandre Dumas n'est pas à proprement parler, une « pièce à thèse », ainsi qu'on s'est plu à dénommer la plupart de ses autres œuvres dramatiques, elle n'en est pas moins un chef-d'œuvre d'observation, étincelant d'esprit, merveilleux de verve, où l'auteur semble se jouer, comme à plaisir, parmi les situations les plus osées, mais en les dominant toujours, avec son habileté et sa sûreté habituelles, tenant le spectateur sous le charme de son dialogue éblouissant, jusqu'à ce que la toile tombe, tandis que l'enchantement dure encore. Aussi, a-t-on acclamé d'enthousiasme *Francillon*. Le milieu mondain où se déroule l'action est peint de main de maître et avec une puissance de touche telle que quelques-uns des traits ont provoqué dans la salle une sorte de saisissement. On sentait que, par instants, le public était piqué à vif, mais aussi subjugué par l'esprit et la fantaisie de l'auteur, et il applaudissait.

La comtesse Francine de Riverolles — Francillon comme l'appellent les intimes de son entourage — qui met son orgueil à remplir ses devoirs d'épouse et de mère, est jalouse de son mari et lui déclare, du ton le plus résolu du monde, que si elle apprend jamais qu'il a une maitresse, une heure après qu'elle en aura

acquis la certitude, elle aura un amant. Ce n'est pas en vain, d'ailleurs, que sa jalousie s'est alarmée : le soir même, le comte, malgré les supplications de sa femme qui veut le retenir auprès d'elle, va au bal de l'Opéra. Francillon le suit, l'épie, et finalement se convainc qu'il la trompe. Le lendemain une explication a lieu : Mme de Riverolles raconte à son mari qu'elle s'est assurée par elle-même



Alexandre Dumas, buste par Ringel

de son infidélité et qu'elle s'en est vengée en se laissant accompagner par un inconnu dans un cabinet voisin de celui où le comte lui-même soupait avec sa maîtresse. Elle l'avait prévenu de sa résolution, elle l'a accomplie.

Elle l'affirme hautement, du moins ; mais M. Dumas n'est pas homme à sacrifier ainsi son héroïne et à pousser jusqu'au bout ce système du talion. Seulement, par sa subtilité et sa prestesse merveilleuses, jusqu'au dénouement, il laissera le mari, sa famille et ses amis, et le bon public lui-même dans cette anxieuse incertitude de savoir si le déshonneur de Francillon est réel, comme

elle le proclame elle-même, et malgré l'invincible répugnance à laquelle ils ne peuvent se résoudre. Comme elle a été analysée, la penaude humiliation infligée au mari ! Comme le spectateur a partagé ses mortelles transes ! L'inconnu, le prétendu complice de l'adultère, paraît sous la forme d'un clerc de notaire ; il y a là une maîtresse scène qui tient le public haletant jusqu'à ce que Francillon, cédant à l'instinctive révolte de son honnêteté, au moment où, par un adroit subterfuge, on lui persuade que le basochien a avoué qu'elle a été sa maîtresse, s'écrie : « — Il en a menti. »

Le personnage de Francillon a été créé par Mlle Bartet, avec une inoubliable accent de vérité et un très grand talent. M. Febvre a su donner au rôle du comte de Riverolles, la physionomie qui convenait ; la tâche n'était pas aisée, il l'a remplie à son honneur. L'ensemble de l'interprétation a été parfait, même pour les rôles les plus secondaires, en supposant qu'il en soit de tels à la Comédie-Française.



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER



SOUVENIRS D'UN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS (1)

LES EXPOSITIONS ANNUELLES

ET

LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS



A Société des Artistes français est née d'avant-hier, et elle est ma fille, et je l'aime. Mais dans ses heures d'infatuation juvénile quand il s'agit des élections de jury, — ou de visées peu raisonnées quand il s'agit de l'emploi de ses richesses, elle perd, semble-t-il, parfois, la mémoire de ses origines. Elle me saura gré de les lui rappeler. Aussi bien, pour la sage conduite de son avenir, a-t-elle intérêt à savoir d'où elle vient, et dans quelle pensée, et dans quelles circonstances un peu perplexes elle fut conçue, et à quelles traditions anciennes elle se rattache sans peut-être s'en douter.

Entré au Louvre en 1846, alors que Louis-Philippe continuant les généreuses habitudes de la Restauration, de l'Empire et de la première République, offrait l'hospitalité de son grand salon et de ses galeries aux expositions des artistes

(1) Voir *L'Artiste* de 1883, 1884, 1885 et 1886 *passim*, Janvier et Février 1887.

qu'il organisait à ses frais et qu'il ouvrait gratuitement au public, je n'en avais pas moins pris part, comme toute la jeunesse de mon temps, aux criailleries de ces artistes et de ce public contre l'organisation prétenduement arbitraire et tyrannique de ces salons.

Louis-Philippe avait raison de choisir qui bon lui semblait pour juger les ouvrages d'une exposition qui se faisait chez lui et dont il payait les dépenses (1); mais nous n'avions pas tort puisque ces juges frappaient impitoyablement de leur ostracisme des artistes tels que Delacroix, Th. Rousseau, Barye, c'est-à-dire des maîtres que le temps a mis au premier rang. La question existait donc dès lors par ce tiraillement et cet antagonisme ; elle était encore bien confuse, mais elle était posée. 1848 crut la résoudre ; il appela les artistes à élire eux-mêmes leurs juges, à contrôler le placement des ouvrages et à désigner les dignes de récompenses, — mais toujours sous la haute direction des administrateurs des Beaux-Arts. Eh bien, ce n'était pas encore cela. Les artistes s'en prirent moins à leurs juges, mais un peu plus vivement à l'administration ; et Dieu sait cependant à quels administrateurs paternes ils avaient affaire et avec quel désir passionné de leur plaire on retournait chaque année les articles du règlement qui pouvaient donner satisfaction à leurs doléances.

C'étaient, chaque année, des palais nouveaux : après le Louvre, les Tuileries, — puis le Palais-Royal très habilement aménagé par l'architecte Chabrol, — puis le Garde meuble du Faubourg-Poissonnière par le même, — puis le Palais des Champs-Élysées par Viel et par Dutrou, — et transformés avec tant de soins et une telle préoccupation des belles ordonnances des galeries et mille tâtonnements successifs pour le gouvernement plus favorable de la lumière ; — si bien que les artistes n'ont jamais songé à regretter ce vieux Louvre et les certaines travées, obscures en ce temps-là, de la grande galerie où les maltraités du hasard avaient à pâtir si cruellement. En vérité, en vérité, je vous le dis, l'administration des Beaux-Arts y a mis, trente ans durant, une patience et une bonne volonté angéliques.

Rien n'y faisait, le vice d'incompatibilité était ailleurs et il partait de plus loin. Par qui avaient été fondées les Expositions? Par une corporation puissante, à la fin du XVIIe siècle, par l'Académie Royale de peinture et de sculpture. Cette grosse Académie, la plus noble corporation qu'on eût jamais vue et dont l'Europe entière voulut copier les statuts, n'était point limitée quant au nombre de ses membres ; mais elle n'admettait que ceux qui lui offraient des preuves incontestées de leurs talents, et ces preuves elle les conservait sous les yeux de tous sous la forme de morceaux de réception. Quand en 1663,

(1) Nos lecteurs trouveront en appendice à ce chapitre le compte rendu officiel assez peu connu, croyons-nous, de la distribution des récompenses à la suite de l'exposition de 1831.

sur un désir du Roi et à l'instigation de Colbert, l'Académie décida qu'elle ouvrirait tous les ans une exposition dans les salles de ses séances, — projet qui ne s'exécuta tout de bon et pour la première fois qu'en 1667, puis ensuite à intervalles fort irréguliers, — elle ne montrait et ne montra jamais au public que les ouvrages de ses membres dont elle se faisait en quelque sorte responsable, laissant plus tard à l'Académie ou communauté de Saint-Luc le soin d'exhiber les siens et aux expositions de la place Dauphine la charge de montrer les œuvres « de la Jeunesse ».

Les expositions de l'Académie royale étaient naturellement la grande fête de l'art et c'est d'elles que s'occcupe seulement Diderot en ses étonnants salons. Bientôt la Révolution va supprimer les académies ; l'Exposition « de Messieurs de l'Académie royale » pour l'année 1789, a encore été « ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le comte de la Billardrie d'Angiviller » ; mais dès le 21 août 1791, l'Assemblée Nationale « considérant que par la constitution décrétée, il n'y a plus pour aucune partie de la nation, ni pour aucun individu, aucun privilège ni exception aux droits communs de tous les Français ; qu'il n'y a plus ni jurande, ni corporation de Professions, Arts et métiers..., décrète provisoirement... ce qui suit : Art. premier. Tous les artistes français ou étrangers, membres ou non de l'Académie de peinture et de sculpture, seront également admis à exposer leurs ouvrages dans la partie du Louvre destinée à cet objet... Art. 3. La direction du département de Paris fera diriger et surveiller, sous les ordres du Ministre de l'Intérieur, ladite exposition, quant à l'ordre, au respect dû aux lois et aux mœurs, et quant à l'emplacement qui pourra être nécessaire. » — A partir de cette date, les expositions ne seront plus l'œuvre d'une corporation qui organise la solennité dans une traditionnelle indépendance, par les siens et pour les siens. Le Ministre de l'Intérieur se fait responsable par ses agents d'un Salon ouvert à tous ; et pendant 90 ans, Républiques, Rois et Empereurs garderont cette responsabilité avec tout le trésor de chicanes quotidiennes et de menues rancunes qui s'y rattachent fatalement.

Lorsqu'après 1830, Louis-Philippe confia à l'Académie des Beaux-Arts le jury des Salons, il s'imaginait peut-être, par un souvenir de jeunesse, remettre les choses en l'état où il les avait vu fonctionner avant 89 : les Salons à l'Académie royale. L'illusion ou plutôt l'erreur était grande. La nouvelle académie des Beaux-Arts, la quatrième classe de l'Institut était désormais trop restreinte pour suffire à elle seule, par ses ouvrages, à une exposition nationale et pour y représenter tous les genres très multipliés et très diversifiés de notre jeune école. Et le Roi, tout en lui confiant le jugement des œuvres du Salon, n'eût jamais osé, ce qui eût été logique, l'investir du monopole et de la gestion de ce même salon. 1848 lui-même qui chargeait les artistes de l'essentiel des expositions : jugement des ouvrages, contrôle de leur placement et récompenses,

1848 n'eût pas l'idée de leur en remettre l'administration complète. Et les querelles se poursuivaient toujours. Il ne manquait cependant, pour arriver à la solution raisonnable, à la seule solution, qu'un bien petit effort, un rien, regarder le passé, les conditions humaines et vitales de l'organisation des expositions. Le souvenir de la création première de nos salons par une compagnie large, ouverte et puissante et ayant fonctionné pendant plus d'un siècle dans une paix parfaite, pour la gloire et la prospérité de tous, me revint un matin en mémoire, et j'accouchai sans retard de mon beau projet.

Quand je parle de paix, je dois avouer que le temps, à ce moment, n'était pas à la paix. M. de Nieuwerkerke, à la suite de l'Exposition universelle de 1855, où il s'était servi de l'Académie des Beaux-Arts pour en composer le tiers de son jury de la partie française de l'exposition des Beaux-Arts, avait cru devoir conserver à l'Institut le jugement des Salons, et ces Salons étaient devenus bisannuels : 1857, 59, 61, 63. La guerre s'était déclarée de nouveau, comme avant 48, à cause de certaines sévérités, entre les artistes et l'Institut. On rendait l'Académie, et aussi un peu de M. de Nieuwerkerke, responsables de cet écart des expositions, écart préjudiciable à la fécondité et au bien-être de la jeune école. Sans en prévenir tout d'abord mon Directeur général, qui n'allait pas tarder à devenir surintendant et que je ne voulais point compromettre dans mon aventure, j'entamai avec quelques artistes de mon quartier, et particulièrement avec Eug. Desjobert, le très habile et très spirituel et mordant paysagiste, élève et ami de Français, une campagne des plus actives pour obtenir, par pétition, que l'annualité fût rendue aux expositions. Ces pétitions d'ordinaire, cela ne marche pas très rondement, tant il y a loin d'un atelier à un autre et tant il faut dans chaque atelier de discours et de ripostes aux observations et puis il y a les récalcitrants et c'est chez ceux-là que Desjobert excellait avec sa langue bien pendue et ses coups de croc très aigus. Notre papier fit pourtant son chemin, si bien que le 6 juillet, à la distribution solennelle des récompenses qui suivit le Salon de 63, le Maréchal Vaillant, notre ministre, annonça aux artistes que sur la proposition de son prédécesseur, le comte Walewski, l'Empereur avait décidé le rétablissement des expositions annuelles. C'est un matin du printemps de 1863, quand j'allais m'entendre pour cette grande conspiration avec Desjobert dans son atelier, que je lui portai, il m'en souvient, le premier brouillon, tout frais éclos, de mon triomphant projet d'une Académie impériale des Artistes français. Les choses ne vont pas vite en ce pays-ci : l'oiseau a mis près de vingt ans avant de voleter de ses propres ailes. Et cependant il ne fut jamais abandonné. J'avais, dès le principe, communiqué le projet à M. de Nieuwerkerke, qui n'y prêta d'abord, je dois le dire, qu'une attention distraite. Je ne tardai pas à revenir à la charge, et c'est alors que M. de Nieuwerkerke ayant soumis à l'Empereur mon rêve de remettre aux artistes la gestion du Salon, Sa Majesté qui

inclinait à ce moment vers les idées libérales et demi-décentralisatrices de cette sorte, vers ce qu'on appelait alors l'initiative individuelle, se montra favorable à celle-ci, en disant toutefois à M. de Nieuwerkerke : parlez-en à Walewski. Mais Walewski n'avait de sa vie connu peu ou prou l'existence de notre ancienne Académie royale, et n'avait jamais vu fonctionner son système qu'à l'Académie de Londres, copie de la nôtre. Au premier mot du Directeur général, il ne manqua pas de répondre : cela ne nous va pas, c'est une idée anglaise. Et de quelques mois il n'en fut plus question. Mais dans les derniers jours de cette même année 63, en plein feu de la grande querelle du surintendant avec l'Institut, quand je m'avisai de prendre part à l'effroyable mêlée, deux raisons m'entrainaient violemment à cette guerre, celle de venir à la rescousse de mon chef trop injustement malmené, et puis aussi l'espérance de glisser mon idée fixe dans un débat fort embrouillé, où elle pouvait triompher comme remède final. Cette fois, alléché par les complications de la lutte, je ne me contentais plus, pour ma Société des Artistes, du gouvernement des expositions ; je prétendais conquérir pour elle une part, et non la moindre, de l'enseignement de l'école. Voici du reste, dans sa nouvelle contexture, adaptée à la bataille du moment, la seconde édition de mon « projet d'une Société impériale des peintres, sculpteurs, architectes et graveurs » : « Une société est instituée sous le titre de Société impériale des peintres, sculpteurs, architectes et graveurs. — Elle a pour but les progrès et la dignité de l'art. — Elle se compose naturellement et exclusivement de tous les artistes récompensés pour leurs ouvrages, soit par la décoration de la Légion d'honneur, soit par des médailles décernées à la suite des expositions d'art de Paris. — Protecteur : S. M. l'Empereur. — Directeur : S. Exc. M. le Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts. — Président : M. le Surintendant des Beaux-Arts. — Premier Vice-Président : M. le Directeur de l'Administration des Beaux-Arts. — Deuxième Vice-Président : un artiste élu annuellement par la Société. — A cette Société est confiée l'élection du jury chargé de l'admission et des récompenses aux expositions annuelles de peinture et de sculpture. — Et c'est dans ce jury que le Conseil supérieur de l'École impériale des Beaux-Arts choisira les juges du concours pour le Grand-Prix, limités, quant au nombre, par l'article 16 du décret du 13 novembre. — Cette Société est en outre chargée de présenter tous les trois ans à M. le Surintendant des Beaux-Arts une liste de 22 noms, 6 de peintres, 6 de sculpteurs, 6 d'architectes, 2 de graveurs en taille-douce, 2 de graveurs en pierres fines, parmi lesquels seront choisis les onze professeurs, prévus par le décret précité et qui devront entrer en exercice aux ateliers de l'école durant les trois années suivantes. — Les œuvres des seuls membres de la Société sont exemptes, lors des expositions annuelles, de l'examen du jury. — La médaille d'espèce unique, telle qu'elle sera décernée au Salon de 1864, conformément au nouveau règle-

ment, servira de premier titre à l'admission dans la Société. Le rappel de cette médaille à une exposition suivante sera le titre définitif à cette admission. Auront droit d'être également admis dans la Société les artistes que l'Empereur décorerait pour œuvres d'art étrangères aux expositions. — La Société s'adjoindra un certain nombre de membres honoraires, destinés à l'éclairer de leurs lumières et à défendre au dehors ses intérêts. »

Dans tout cela, pas un mot de la bureaucratie des expositions. C'est que lors de mes premières tentatives j'avais été un peu échaudé de ce côté. Le surintendant se rendait enfin compte de l'important concours que pourrait lui apporter, dans les moments difficiles, une société très nombreuse, englobant tout ce que le monde des artistes vivants et agissants comptait de considérable. Mais les personnes qui s'intéressaient le plus intimement à sa haute situation, craignaient de voir diminuer, aux yeux du public, par la liberté rendue aux salons, le prestige de la surintendance et son autorité sur sa clientèle de peintres et de sculpteurs. J'ai toujours cru, pour ma part, que le calcul était faux, et que le personnage chargé de l'administration supérieure des Beaux-Arts n'avait qu'à gagner en se débarrassant des chicanes misérables des expositions, et que tant qu'il tiendrait d'une main le sac aux écus des commandes, et de l'autre main la corbeille des décorations, ni le crédit ni le prestige ne lui manqueraient. Je me contentais donc d'indiquer de mon mieux ma pensée dans les considérants de mon projet : « Les attaques injustes et perfides, — disais-je au surintendant, — qui depuis plusieurs années vous harcèlent à toute occasion, et où vous comptez bien vos assaillants, sans pouvoir compter ni faire compter au public la multitude moins bruyante qui approuve votre initiative, elles dureront éternellement et sans profit pour l'art ni pour vous-même, tant que vous n'aurez pas songé à vous rattacher et à opposer à vos contradicteurs toute une légion que vous avez là sous la main et aux décisions de laquelle nul n'aurait à résister ni à tendre des pièges ; je veux parler des artistes eux-mêmes, de la légion des artistes reconnus et consacrés par les récompenses à eux décernées par leurs propres confrères... Il a été, jusqu'à ce siècle, d'éternelle tradition en France, Monsieur le Surintendant, que les artistes fissent eux-mêmes leurs affaires. Les artistes, j'entends tous ceux qu'une admission sur épreuve, moins difficile assurément à aborder que nos secondes médailles d'aujourd'hui, avait constaté dignes de ce nom, — formaient sous la protection du roi et le patronage du surintendant, la plus libérale des corporations, tellement libérale que la Révolution, dans ses plus mauvais jours, ne la condamna jamais régulièrement, et que toutes les nations éclairées de l'Europe, l'Angleterre, la Russie, l'Autriche, l'Espagne, en calquaient fidèlement dès le XVIII[e] siècle, avec l'aide de ces mêmes surintendants, le cadre et l'ont précieusement conservé chez elles. Avec l'aide de ces mêmes surintendants, qui, sans les inquiéter sur le choix de leurs œuvres, leur prêtaient, au nom du roi, tantôt le palais Brion, tantôt le

salon et les galeries du Louvre, les Académiciens avaient créé ces expositions publiques, devenues l'une des grandes forces de notre école, le principe de toute émulation, le nerf du goût public. Ils avaient, dès l'origine même de leur illustre société, organisé un robuste, fervent et multiple enseignement, dont faisaient à la fois partie non pas quinze, mais trente professeurs sans gages, et si Colbert leur confia le soin de décerner les prix qui conduisaient à Rome, c'est que les élèves de l'Académie appartenaient, non pas par privilège exclusif à une secte de l'école, mais à l'école tout entière, qu'elle-même était tout l'art français..... Nulle place jadis, vous le voyez, à la défiance entre le surintendant et les artistes. Il ne tient à leur société que par son patronage. Les artistes gouvernent par eux-mêmes leurs menus intérêts d'éducation et de publicité : le surintendant n'a que faire dans les chicanes et les intrigues de ménage ; il gouverne de haut les artistes par les commandes et les récompenses, c'est-à-dire, en somme, par le vrai but de son titre et de sa dignité, qui est de faire produire aux génies de son temps, pour l'honneur du pays et de son souverain, les plus belles œuvres et les plus nobles qui soient en eux. Discerner et nourrir le talent qui éclot ; bien employer le mérite dans sa maturité, mettre en lumière quelques originalités qui donnent à un siècle son caractère et sa pente ; protéger, sans se laisser atteindre par les éclaboussures rejaillissant naturellement des rivalités les plus fécondes, les institutions qui rapprochent les artistes et les invitent au respect et au progrès de leur art, n'est-ce pas assez d'activité pour les forces d'un homme ? Les deux Colbert, le duc d'Antin, Mansart et M. de Tournehem, et M. de Marigny, et M. d'Angevilliers, n'ont jamais eu avec les artistes des rapports plus minutieux, ni plus abaissés. Ils n'en ont pas moins gouverné avec splendeur, les peintres, les sculpteurs, les architectes de leur époque ; ils n'en ont pas moins créé ces palais, ces manufactures, ces galeries, ces jardins dont toute la France s'honore, et qui sont la plus solide gloire des souverains leurs maîtres. — Or, cette société, qui serait votre force, monsieur le surintendant, elle existe, il ne lui manque qu'un nom. Vous lui faites appel, cette année même, par la nomination du jury de l'exposition. Vous l'estimez digne de désigner parmi les siens qui jugera et récompensera les œuvres les plus délicates du concours universel où seront couronnés soixante-dix artistes notables... Nul n'a le droit de protester contre l'influence d'une société de six cents artistes, à laquelle n'échappe aucun grand talent dans aucun genre... Que la société des artistes soit constituée, ce jour-là, ce jour-là seulement vous pourrez croire à la paix dans les ateliers. Ce jour-là seulement vous pourrez faire le bien sans défiance.... L'Empereur verrait peut-être sans déplaisir les artistes faire eux-mêmes le gros de leurs affaires, celles justement dont les criailleries aiguës remontent parfois jusqu'à lui ; et si on lui disait que nos peintres et nos sculpteurs s'ingénient en cela à suivre la mode anglaise, vous seriez là, monsieur le surintendant, pour

lui rappeler qu'ils ne font que reprendre, au contraire, l'ancienne tradition des artistes de la France. »

Le vieux Maréchal, il avait peut-être raison, n'aimait point beaucoup les belligérants en administration. Ma brochure guerroyante fut condamnée, je l'a dit, à rester à l'état d'épreuves. Mon projet dormit six ans ; c'était pour lui un sommeil bien lourd. Mais voilà qu'aux premiers jours de 1870, avec le ministère Ollivier, il se réveilla comme par enchantement. Les expositions étaient passées de la surintendance au ministère des Beaux-Arts, c'est-à-dire à M. Maurice Richard. Je n'étais plus mêlé à leur grabuge et n'avais plus à y compromettre M. de Nieuwerkerke. Je crus le moment bon de reprendre librement mon idée. Je l'étudiai à nouveau dans son fonds et dans sa forme, pesant chaque mot et chaque article, de façon à lui assurer une rédaction bien administrative, où toute conséquence fût prévue. Pour être plus sûr de mon terrain et n'avoir point à rencontrer près du Ministre des objections inattendues, je m'en ouvris à Alfred Arago, alors chef de la division des Beaux-Arts, et c'est chez lui, dans son petit entresol de la rue du 29 Juillet, que se tinrent de nombreuses séances, où le fameux projet fut étudié sous toutes ses faces, et le conciliabule était d'importance. On y rencontrait, s'il m'en souvient, Fromentin et Toulmouche, et Chesneau, et Mantz, et Lajolais, et Busson, et Cavé-Boulanger, l'ami d'Arago. Puis, quand nous jugeâmes le programme de mon académie bien complet, bien épluché et bien mûri dans d'aussi graves discussions, je le fis autographier : et c'est alors que commença la terrible campagne des adhésions et des signatures à recueillir. Les choses allèrent beaucoup mieux que je n'eusse jamais osé l'espérer. J'avais laissé, faut-il croire, quelque bon souvenir et quelque affection au cœur des artistes par mes dix-huit ans de gérance des Expositions, car de confiance et par entraînement, grands et petits adhérèrent d'enthousiasme au projet. J'avais dû, il est vrai, payer allègrement de ma personne, en m'aidant de sympathiques introducteurs, pour obtenir les premières et les plus importantes signatures, celles qui selon les avis de Fromentin, de Toulmouche et de mes plus expérimentés conseillers dans la conduite de cette affaire, devaient entrainer toutes les autres ; et les premières, je dois le dire, soit qu'elles comprissent le haut intérêt d'avenir du projet, soit qu'elles se laissassent aller à leur bonne amitié pour l'auteur, ne se firent nullement prier. Certes il nous fallut, en ces premiers jours, à mes plus intimes et à moi, faire rouler bien des fiacres et grimper bien des étages et dépenser bien des paroles ; mais ma foi profonde me soutenait ; puis il suffit à une douzaine d'artistes de bonne volonté de prêcher dans leurs groupes et leurs quartiers l'idée nouvelle,et d'éparpiller dans les ateliers une trentaine d'exemplaires de l'autographie des statuts, pour y récolter en quelques semaines les 400 adhésions les plus considérables de notre école.

Voici quel était le projet, et quels furent les noms des adhérents :

ACADÉMIE NATIONALE DES ARTISTES FRANÇAIS

PROJET DE STATUTS

L'Académie nationale des Artistes français est instituée sous la Présidence honoraire de M. le Ministre des Beaux-Arts.

Elle se compose provisoirement de tous les peintres, sculpteurs, dessinateurs, architectes, graveurs et lithographes français, qui ont été récompensés pour leurs ouvrages, soit par l'admission dans la 4me classe de l'Institut, soit par la décoration de la Légion d'honneur, soit par l'une des médailles décernées à la suite des expositions de Paris, soit par le grand prix de Rome.

La commission que l'Académie élira chaque année pour organiser et gérer les expositions, sera chargée de désigner parmi les exposants, et sans limite de nombre, ceux qui lui paraîtront dignes de faire partie de l'Académie. L'Académie tout entière statuera sur l'admission définitive.

La même commission aura le droit de proposer à l'Académie nationale l'admission des artistes qui, ne prenant point part aux expositions, n'en feraient pas moins, par leurs travaux, honneur à la compagnie.

Les artistes étrangers feront partie de l'Académie en vertu des titres qu'ils ont obtenus à ces expositions ; mais ils ne devront point participer aux délibérations qui auraient pour but son organisation et ses règlements intérieurs.

En dehors des membres artistes, l'Académie pourra s'adjoindre, par l'élection, des membres honoraires.

Les attributions de l'Académie nationale sont les suivantes :

Elle sera chargée du règlement et de l'organisation des expositions, l'État ne lui imposant, en retour du prêt du Palais, d'autre obligation que celle d'ouvrir, comme par le passé, chaque exposition annuelle aux artistes français et étrangers.

Tous les artistes ayant pris part aux expositions d'art de Paris (l'Exposition de 1848 exceptée) seront appelés à élire le Jury des expositions annuelles. Les membres du Jury élus antérieurement et désormais par les exposants seront de droit membres de l'Académie.

L'Académie nationale se divisera en quatre sections :

1° La section des peintres et dessinateurs ;

2° La section des sculpteurs, graveurs en médailles et pierres fines ;

3° La section des architectes;

4° La section des graveurs et lithographes.

L'Académie nationale élira tous les trois ans, en séance générale, un président, deux vice-présidents; un comité d'administration de... membres et deux secrétaires; lesquels pourront toujours être réélus à l'expiration de leurs fonctions.

Un mois après l'élection de son bureau, la société procèdera à l'élection d'un administrateur et d'un trésorier, dont les fonctions, également renouvelables, seront de même, au bout de trois ans, soumises à l'élection en assemblée générale de la société.

L'Académie nationale des artistes français pourra accepter, en se conformant aux lois et règlements, des legs et donations.

Ses ressources consisteront dans les bénéfices qui résulteront des recettes de l'exposition faites au Palais des Champs-Elysées, que l'Etat met à cet effet à sa disposition.

Des règlements, rédigés ultérieurement, détermineront son régime intérieur, la tenue de ses assemblées, l'ordre et la direction de ses travaux, la gestion de ses bénéfices, et, en général, tout ce qui n'aurait pas été prévu et réglé par les présents statuts.

Ont adhéré au projet ci-dessus :

MM. Alex. Cabanel, Gérôme, Jalabert, P. Baudry, Eug. Guillaume, H Lehmann, P. Dubois, Eug. Fromentin, Brion, Mouchot, Pils, C. Gleyre, Jouffroy, Berchère, Léon Cugnot, Ch. Busson, Gust. Moreau, de Curzon, B. Ulmann, E. Escallier, Hanoteau, E. Isabey, Henriette Browne, Carolus Duran, F. Willems, Aimé Millet, P. C. Comte, A. Toulmouche, L. Bonnat, Ed. Dubufe, Ch. Marchal, Puvis de Chavannes, Robert-Fleury.

MM. Elie Delaunay, Monchablon, J. Lefebvre, Chevandier de Valdrôme, Clément, Chaplain, Vidal (Vincent), J.-J. Henner, Luminais, G. Boulanger, Bénouville, Carrier-Belleuse, Pabst, Omer Charlet, Vidal, Francais, Montagny, L. de Latouche, Soitoux, Aug. Bouchet, Ch. Iguel, Léon Perrault, Mathurin Moreau, V. Vilain, H. Nazon, Cordier, Ch. Lefebvre, L. Schutzemberger, L. Schrœder, A. Jourdan, J. Caillé, Ch. Monginot, P. de Pommayrac, J. Becquet.

MM. Antony Serres, Chatrousse, Oudinot, Jos. Devers, Jean Aubert, E. Grandjean, F. Heilbuth, J. Mazerolle, J. Meynier, A. Oliva, Eug. Bertier, Paul Cabet, J.-F. Millet, Ed. Manet, Louis Cabat, Ch. de Tournemine, Ad. Viollet-Leduc, A. Cambon, J.-G. Vibert, Berne-Bellecour, Ed.-Jules André, E. Zamacoïs, Alb. Girard, Paul Lenoir, Aug. Leloir, Héloïse Leloir, P.-V. Galland, Théod. Delamarre, Eug. Lavieille, L. Flahaut, Th. Gide, J. Cavelier, E. Desmaisons, Tony Robert-Fleury.

MM. D. Laugée, Pérignon, Aug. Cain, Edouard Detaille, R. Goubie, Louis

Leloir, J. de Nittis, Emile Adam, Al. Colin, E. Toudouze, Anaïs Toudouze, Isabelle Toudouze, Eug. Bellangé, Justin Ouvrié, Quévremont, E. Hillemacher, Maurice Poirson, E. Fremiet, Eug. Fichel, Jules Ravel, Alexandre Jazet, Paul Jazet, Jazet, H. Baron, Plassan, C. Pecrus, E. Lambinet, Harpignies, Caraud, Renault, Jules Trochu, Eug. Battaille, Paul Girardet, Ch. Jacque, Léop. de Moulignon.

MM. V. Chavet, T.-E. Duverger, Lefortier, F. Rouillard, Lud. Durand, Halou, Leclaire, J. Blanchard, Baujault, A, Douillard, Janet-Lange, Goupil, Paul Saint-Jean, Louis Thiénon, Auguste-Emeric Tamagnon, E. Boutibonne, C. Bernier, Ed. de Beaumont, Alexis Bogolnhoff, Lecomte-Dunoüy, A. Beauvais, H. Dützsch-Hold, Delance, Petna, Edm. Béranger, Aug. Sauvage, A. Martin, Mellerio, Lucien Berriaud, G. Maigret, N. Marie, A. Cilos, Roubaud (Al.), Lefrant, Courtois.

MM. Gustave, Alb. Bonnot, J. Apoux, Bouillet, Vion, A. Dupont, E. Vidal, Beaulieu, G. Lefebvre, A. Aublet, J. Gamba, H. Rooke, Jules Béranger, Ogé Charles, Jarraud, Eugène Charpentier, Max. Lalanne, E. Boëtzel, E. Guillemer, Feyen-Perrin, J. Veyrassat, Louis Sauvageot, Eug. Gluck, Otto von Thoren, Tony Faivre, Schenck, Eug. Joliet, H. Martin, Perrichon, A. Bertrand, F. Noël, Ch. Chaplin, C. Sauvageot, G. Jundt, Bartholdi, Ryckabusch.

MM. E. Yon, H. Boëtzel. A. Queyroy, Vollon, Decaen, C. Pâris, Plantet, L. Clémancet, L. Lepic., A. Protais, Henri Klagmann, Louis Priou, L.-Eug. Lambert, F. Humbert, A. Pasini, Henri Lévy, Bida, E. Christophe, Henri Pille, F. Barrias, A. Ségé, Ch. Poussin, H. Lavigne, Maxime David, Auteroche (Alfred), Mathieu-Meusnier, Eug. Bellangé, Karl Girardet, Jules Worms, F. de Mesgrigny, Ed. Chagot, Jean Petit, C. Antiq, Ch. Maniglier, H. Sobre.

MM. Dieudonné, Grabowski, Badiou de la Tronchère, J.-H. Maillet, Ch. Janson, B. Frison. J. Delangle, Félix Sanzel, Dubois, Marius Dubois, N.-J. Girard, J. Allasseur, Robert David d'Angers, Murgey, Pottier, Auteroche, Théod. Hébert, Gust. Navlet, E. Picault, Capellaro, E. Charrier, Daumas, Henri Cros, E. Grandjean, Jules Fossin, Masson, Dujardin, J. Cambos, A. Ottin, J. Garraud, P.-E. Fournier, Lancelot, J.-A. Boileau fils, A. Pauffard, Rochet.

MM. Reverchon, G. Lange, Leharivel-Durocher, L. Lecointe, L. Astoud-Trolley, E. Casse, Evrard, J. Marcellin, Godfrin, Dubucaud, A. Léonard, Debut, P. Solari, X. Boryczewski, F. Dumaige, O. Gallwey, E. Gallwey, Masson, Dénécheau, Liénard, Pautrot, Carlier, Geoffroy, Révillon, Laurent-Daragon, Laquis, Auvray, Demay, L. Perrey, L. Grégoire, Adolphe Mégret.

MM. A. Roullet, Vital-Dubray, G.-C. de Blezer, E. Thivier, Bernhard, Grandfils, E. Capy, Tessier, Em. Thomas, A. Francia, G. Guitton, Poitevin, Geoffroy-Dechaume, Chemin, Elmerich, Detrier, A, Fannière, N. Allouard, J.-F. Julien, P. Robinet, Constanciel, A. Fautras, Victor Chappuy, Duprey,

Laplanche, Bullier, E. Farochon, Godebski, Charles Gauthier, Delorme, Jules Dubois, N. Varnier, Mme Léon Bertaux.

MM. Matabon, Durst, Henri François, J. Marcellin, C. Pitou, A. Badin, M. Montagne, M. Briguiboul, Paul Comoléra, Ranvier, Jules Levraud, A.-A. Hirsch, Aug. Préault, L. Matout, Éd. Brandon, Émile Vernier, Ch. Schreiber, Barclay, Jules Hereau, Alf. Decaen, Glaizot, Ed. Borchard, P. Vayson, Léon Martin, Hugrel, Becq de Fouquières, Becq de Fouquières (Mme), P. Mathey, A. Grolleau, Paul Saint-Martin, E. Marc, Adolphe Forestier, E. Déglise.

MM. J. Mélin, Frédéric Legrip, J. Richomme, Allongé, L. Tanty, A. de Fontenay, Marie Simon, A. Cabasson, Laemlein, A. Faure, Ruprich-Robert, Ponscarme, Sébille, Sanlot-Baguenault, P. Loison, P. Lazerges, H. Lazerges, Clovis Arrault, Am. Barré, Desmarquais, P. Leyendecker, A. Delobbe, P. Parrot, Eug. Lejeune, Germain Bonheur, Isidore Bonheur, Alfr. Guillard, Théod. Lemonnier, Faverjon, E. Ponsan, Aug. Bouchet, Mlle Nélie Jacquemart.

MM. H. Carrier, L. Baader, A. Masson, A. Hédin, P. Naturel, Laffougue, Hédin père, Paisan-Duclos, E. Brion, E. Delaplanche, Delorme, Ch. Gauthier, J. Cambos, F. Truphême, James Bertrand, Gust. Noël, Jean Valette, Viollet-le-Duc, de Baudot, Darcy, Bourdais, Bruyère.

Fort de ces quatre cents signatures, je soumis le projet à M. le ministre des Beaux-Arts, en le priant instamment de vouloir bien l'étudier. Vous ne doutez pas que, malgré ses idées très libérales et sa bonne disposition foncière à être agréable aux artistes, M. Maurice Richard n'ait été tout d'abord fort embarrassé et interloqué d'une telle manifestation qui se jetait au-devant de son inexpérience dès les premiers temps de son ministère. M. Maurice Richard était le plus excellent des hommes, le plus aimable et le mieux intentionné; mais oncques ne s'en vit de plus novice en de pareilles questions. Jamais il n'avait su ce que c'était qu'un artiste; à peine se doutait-il de ce que c'était qu'une œuvre d'art, sauf les paysages du pauvre Chintreuil. C'était un galant homme politique, ne songeant qu'à la politique, de ce qu'on appelait l'école libérale, de cette école qui a fait tant de sottises. Son àmi, Ém. Ollivier, l'avait bombardé là, à tout hasard, pour être assuré d'une voix de plus au Conseil, sans nul autre souci, d'ailleurs, de sa compétence, et sans imaginer, sans doute, que le confrère créé par lui pût avoir parfois à débrouiller une affaire spéciale intéressant peu ou prou les peintres et les sculpteurs. La parfaite bonne volonté de M. Maurice Richard ne suffisait point en notre cas. Il crut s'en tirer et s'en tira par une rubriqne de son métier, par un détour politique : il convoqua une commission. Ah! les commissions, les commissions! la mort de l'action virile, la peste des vrais gouvernements, le refuge des impuissants et des irrésolus; le lendemain du jour où il eut pris le pouvoir, ce fatal ministère Émile Ollivier-Maurice Richard en empoisonnait toutes les administrations. Ce fut le dictame aux moindres embarras, la panacée

aux moindres questionnettes, une façon de ne rien décider, et de fournir amusette à toutes les vanités, l'entrave de toutes les initiatives, la confusion introduite dans toutes les idées nettes et leur dislocation inévitable. L'administration des Beaux-Arts en a particulièrement souffert de l'abominable ingérence de ces mille commissions qui ont fait perdre aux artistes, c'est-à-dire à la France, les meilleures de leurs journées, pour le plaisir de noyer leurs avis peut-être profitables dans le flux des discours de bavards ou de finauds parlementaires, et pour le beau résultat de couvrir, à leurs dépens, devant les assemblées politiques, la responsabilité de ministres venus on ne sait d'où. Et c'est l'honnête Maurice Richard qui a lâché sur nous ce fléau, lequel devra toujours peser sur sa mémoire, et c'est mon pauvre projet d'académie qui en fut l'une des premières victimes.

La commission devant qui comparut mon projet était loin, je le vis dès la première heure, de le regarder avec des yeux amis. Le ministère, tout fraîchement créé pour Maurice Richard, était plutôt avide, bien naturellement, de se grossir que de se diminuer; or, renoncer aux Expositions avant d'avoir goûté de leurs appétissantes relations avec les artistes et avec le public, cela pouvait sembler, en effet, au jeune et ardent personnel dont le pimpant ministre était entouré, d'une complaisance vraiment trop débonnaire. Nous étions là un petit nombre de bien convaincus, — et encore je me faisais illusion sur d'aucuns; mais la maison elle-même, malgré son gracieux accueil, n'était pas favorable et avait trop beau jeu à présenter mon projet comme une utopie. Outre le ministre et son secrétaire général, M. J.-J. Weiss, et Gerspach, chef du cabinet de M. Maurice Richard, il y avait là, Alfred Arago, le chef de la division des Beaux-Arts, chez lequel j'ai dit nos premières réunions préparatoires; mais, dans le salon du ministre, gardant une attitude très impartiale en apparence, peu encourageante au fond, il avait fait appeler dans la nombreuse commission, son ami Meissonier, lequel n'avait jamais caché son opinion très contraire à notre projet, et s'était toujours entêté à nous refuser sa signature d'adhésion. Je ne crois point calomnier le caractère, si profondément honorable d'ailleurs, de Meissonier, en disant qu'il était de nature porté à la contradiction, et peut-être suffisait-il que ses plus hauts confrères patronnassent une proposition, pour qu'il marchât d'instinct à l'encontre. Il y avait là Gérôme et Guillaume, et Toulmouche et Fromentin qui m'étaient favorables; mais il y avait aussi M. Baltard qui avait apporté des dispositions carrément hostiles, s'imaginant les intérêts de l'Institut engagés dans le débat. Quant à M. Weiss, libéral autoritaire, il ne pouvait se faire à cette idée que les artistes sussent librement gouverner leurs affaires, et les voulait garder sous la tutelle de l'État. Mais il n'était pas besoin, pour disloquer mon beau projet, de tant de partis pris ou non pris contre l'idée; le ministre n'eut qu'à ouvrir la discussion, et à la laisser aller au hasard des vagabondages oratoires des artistes

convoqués; M. Baltard, d'un ton doctoral, combattit, dans son discours solennel, ma proposition; Toulmouche lui riposta avec verdeur, le ramenant sur le vrai terrain, et n'eut pas de peine à culbuter ses arguments. Pendant le plaidoyer de M. Baltard, j'entendais Fromentin qui fulminait à demi-voix contre ses banalités, mais il n'osa jamais prendre la parole. Puis le désordre s'en mêla, inévitable dans une délibération d'artistes. Au bout d'une heure, il ne restait ni morceau ni pièce du projet; tout était en miettes; et impossible d'en plus rien raccorder. Et dans tout ce grabuge, j'avais perdu Fromentin, mon plus séduisant et plus précieux allié, celui sur l'éloquence duquel j'avais le plus compté.

Qui n'a pas connu Fromentin, n'a pas connu la finesse, n'a pas connu la distinction de l'esprit, et aussi le charme attrayant. Il jouissait d'un très juste crédit parmi ses confrères dans les jurys annuels, où son goût et son adresse savaient entraîner les récompenses vers les œuvres les plus délicates, artiste lettré lettré artiste : ce n'était point sa faute, il était né comme cela, et dans ses deux talents il était d'essence très choisie. On est en train de diminuer sa peinture par sa littérature, et sa littérature, en effet, venue la seconde et comme par le hasard de ses voyages, a montré au bout de ses doigts une plume d'une rare délicatesse de sentiment et de paysagiste; et son livre des *Maîtres d'autrefois* fit voir, en ses derniers jours, avec quelle pénétration très personnelle il entrait dans les œuvres des plus grands peintres, surtout si ces peintres se raprochaïent de sa mesure. Mais sa peinture à lui-même, très relevée d'esprit et de caractère dans l'allure de ses fières petites figurines, et si vive de trait et si piquante de touche et d'une harmonie si brillante, riche, savante et déliée, et où il semblait fondre, en un charmant escamotage, l'orientalisme des palettes de Delacroix et de Chasseriau, se maintiendra dans notre école du XIXe siècle, à l'une des places les plus enviables, au premier rang de nos petits maîtres ; or ces petits maîtres, à distance convenable des deux géants Ingres et Delacroix, seront, je vous le dis, la fine fleur de notre école. Si vous voulez savoir ce que valait l'intelligence profonde des conseils de Fromentin, j'allais dire la poésie très raisonnée de son enseignement intime, demandez à un certain groupe des élèves les mieux doués de Cabanel, à Henri Lévy, à Humbert, à Ferrier, à Thirion, ce qu'ils ont gagné à le consulter de plus près, à l'interroger sur les qualités qu'une recherche particulière de conception et de coloration pouvait ajouter à leurs tableaux. — Mais aussi Fromentin était, par surcroît, né avocat; il aimait le bien parler, les discussions élégantes; il se savait la langue diserte et souple, et s'appuyait volontiers sur Bida, autre langue d'habile avocat. Fromentin avait fait son droit, il eût triomphé dans les conférences. Le pour et le contre troublaient également son intelligence nerveuse, agitée et inquiète, facile à dérouter par la contradiction d'amis à convictions plus nettes bien que sans arguments plus solides; l'instinct de plaider d'entraînement une cause, dont le faible dans son cerveau succédait

rapidement au fort, l'emballait souvent loin de sa conviction première. Je m'en aperçus cruellement chez Maurice Richard au cours de cette discussion de mon projet d'académie. Fromentin, je l'ai dit, en avait été le plus chaud partisan, aussitôt que je l'en avais entretenu, dans sa charmante maison si hospitalière de la place Pigalle, à notre retour d'Égypte où nous nous étions liés fort intimement. Je sentis tout à coup, ce jour-là,qu'il faiblissait devant l'opposition obstinée de Meissonier, devant le ton académique de M. Baltard, devant l'attitude plus que reservée de M. Weiss, et devant la confusion en tohu-bohu qui dépeça, en moins d'une heure, mes pauvres statuts. Par une sorte d'égard pour le nombre et la qualité des signataires de mon projet, la commission se réunit une seconde fois au ministère; mais la cause n'était plus à plaider; la discussion s'en allait dans un cahos vide et ridicule; la partie était perdue, irrémédiablement perdue cette fois encore, et que devenait dans une telle déroute l'adhésion des quatre cents artistes les plus respectés de l'école ? Eh bien, non, il ne fallait pas que cette manifestation demeurât à jamais inutile; il ne s'agissait que de laisser passer M. Maurice Richard, et de serrer précieusement cette liste au fond d'un tiroir, et d'attendre des temps meilleurs. Hélas! M. Maurice Richard passa, et les temps devinrent pires, ils devinrent lamentables; et qui eût pensé, durant les deux années suivantes, à réveiller de pareilles questions? Ce que je gagnai tout d'abord de plus clair en tout cela, c'est que naturellement M. de Nieuwerkerke ne me sut nul gré de ma campagne malheureuse et d'avoir introduit dans les dossiers du ministère rival, par qui il avait été dépossédé d'une grosse partie de ses attributions, une idée dont il ne s'était pas soucié pour lui-même. Ma conscience, il est vrai, était fort tranquille de ce côté! mon projet, dont un ministre nouveau, avisé et voyant de haut, eût pu rêver de profiter dans l'avenir pour développer les moyens de sa propre importance, par un prestige plus éclatant assuré à la classe de ses administrés, mon projet avait surtout en vue d'établir immédiatement et de façon double le prestige dont je parle des peintres et des sculpteurs. C'est eux qu'avant tout et sans plus attendre, je prétendais servir en mettant leur corporation hors portée des caprices de la politique et des bureaux. La très humble révolution que je tentais, bien simple en ses apparences, et bien logique puisqu'elle avait ses précédents et ses racines dans l'histoire même de notre école, pouvait, de proche en proche, fournir modèle à l'affranchissement et à l'organisation décentralisatrice de mainte autre corporation pareille d'artistes et d'artisans : s'en fût fait du bien, plus tard, le surintendant ou l'homme d'État de l'espèce des Colbert, qui eût su conquérir et entretenir leur alliance et l'utiliser au profit du pays.

A suivre) PH. DE CHENNEVIÈRES.

APPENDICE

Pour cette époque, où les empereurs et rois s'étaient réservé les charges des Expositions, il nous reste quelques témoignages de la part qu'ils prirent à leurs solennités. Nous avons, à Versailles, l'esquisse de Gros, représentant le premier Empereur distribuant des croix aux artistes; nous avons, au Louvre, pour la Restauration, l'inestimable chef-d'œuvre de Heim, représentant Charles X distribuant, lui aussi, les plus hautes récompenses aux peintres et aux sculpteurs du Salon de 1824. Ceux de mon temps se rappellent le Président de la République, qui allait être Napoléon III, venant dans l'Orangerie des Tuileries après le Salon de 1849, pour y présider à son tour la même distribution solennelle, mais là si froidement accueilli à cause du républicanisme, alors en honneur parmi les artistes, et aussi à cause d'un certain accent étranger dont il ne s'était pas encore défait et qui ne faisait pas valoir sa courte allocution, qu'il ne trouva parmi les exposants que ce pauvre grand Anastasi pour l'applaudir courageusement de ses longs bras, et que nos Salons annuels ne le revirent jamais plus dans leurs cérémonies finales. Ce discours de 1849 fut cependant le premier qui trouva place en tête du catalogue de l'année suivante; comme aussi le procès-verbal, extrait du *Moniteur* de la séance de distribution; et cela s'est poursuivi d'année en année fort régulièrement, sauf pour le catalogue de 1872, où fut supprimé, après commencement de tirage, par ordre de Ch. Blanc, et sans doute comme souvenir de l'Empire attentatoire à la nouvelle République, le compte rendu de la cérémonie de 1870, avec le discours du pauvre Maurice Richard. Les chefs de l'État ont continué à manquer depuis lors à ces petites fêtes, dont les dépenses d'ailleurs ne regardaient plus leurs apanages. Mais, en tout cas, nous n'avions, dans les livrets de 1830 à 1848, aucun témoignage d'une cérémonie pareille pour l'époque de Louis-Philippe; et je crois qu'il ne sera pas sans intérêt pour nos lecteurs de connaître, par le journal officiel du temps, le long compte rendu de la distribution des récompenses à la suite du Salon de 1831. 1831, vous savez l'importance de ce Salon mémorable, et le récit du *Moniteur* est, pour les oublieux que nous sommes, tout un tableau de l'école française de ce moment, où le respect des anciens ateliers ne lutte plus qu'avec peine contre l'invasion et l'éclat des nouveaux. Vous noterez la division singulière des médailles par genres divers : histoire, portraits, genre, paysages et marines, fleurs, aquarelles, etc.

« Paris, le 16 août 1831. — Aujourd'hui à une heure, le Roi accompagné de M. le Comte d'Argout, ministre des Travaux Publics et du Commerce, de M. le Comte de Forbin, directeur général des Musées, de M. de Cailleux,

secrétaire général, et de plusieurs officiers, s'est rendu au Salon d'Exposition où un grand nombre d'Artistes des deux sexes et d'amateurs avaient été admis. — Le roi a parcouru le Salon et la grande Galerie, s'est arrêté devant les principales compositions en tout genre, et en a fait appeler les auteurs, auxquels S. M. a adressé des paroles de bienveillance et d'encouragement. — Après cette visite, le Roi est revenu dans le grand Salon. Un cercle de dames s'est formé autour du Bureau disposé pour la distribution des médailles ; M. de Cailleux a donné lecture de l'état de distribution qui suit :

MÉDAILLES

Peintres d'histoire. — *Première classe :* MM. Caminade, De Bay (fils), Dubois (François), Larivière, Monvoisin, Orsel. — *Deuxième classe :* MM. Odier, Vauchelet.

Peintres de portraits. — *Première classe :* MM. Champmartin, Court, Dubufe. — *Deuxième classe :* MM. Bouchot, Goyet (E.), Lepaulle.

Peintres de genre, de paysages et de marine. — *Première classe :* MM. Brascassat, Court, Dagnan, Giroux (André), Gué, Jolivard, Lami (E.), Renoux, Robert de Sèvres, Roger, Scheffer (Henri). — *Deuxième classe :* MM. Aligny, Canella, Colin (A.), Clerget, Melling (Mme), Dauzats, Debacq, Decamps, Deherein (Mme), Deligny, Empis (Mme), Alfred Johannot, Tony Johannot, De la Berge, Lepoittevin, Lessore, Lugardon, Malbranche, Mozin, Pagès (Mlle), Perrot, Pingret, Revest (Mlle), Richard (Th.), Robert (Aurèle), Sarrazin de Belmont (Mlle), Smargiassi, Tanneur, Guet.

Peintres de fleurs. — *Deuxième classe :* MM. Chazal, Jacobber, Riché (Mlle).

Peintres d'aquarelles. — *Première classe :* M. Champin. — *Deuxième classe :* MM. A. Chenavard, Fort (Siméon), Hubert, Jaime, Justin Ouvrier, Roberts.

Peintres sur émail et en miniature. — *Première classe :* M. Duchesne. — *Deuxième classe :* MM. Lequeutre, Delorme (J.).

Peintres sur porcelaine. — *Première classe :* M. Langlacé. — *Deuxième classe :* Ducluzeau (Mme), Roquesante (Mlle de).

Statuaires. — *Première classe :* MM. Dumont (fils), Duret, Gatteaux. — *Deuxième classe :* MM. Barye, Chaponnière, Dantan (jeune), Desprez, Jacquot, Moine, Malchneht, Ramus, Triqueti (de).

Graveurs au burin. — *Première classe :* MM. Garnier, Laugier, Leroux, Lemaître, Leisnier. — *Deuxième classe :* Blanchart, Fauchery, Lefèvre, Prudhomme, Ransonnette.

Graveurs en médailles. — *Première classe :* MM. Depaulis, Domard. — *Deuxième classe :* M. Vatinelle.

Lithographie. — *Première classe :* MM. Aubry-Le Comte, Grevedon. — *Deuxième classe :* MM. Arnaut, Richebois, Hippolyte Garnier.

Architectes. — *Première classe :* MM. Caristie, Hittorff. — *Deuxième classe :* M. Zanth.

MENTIONS HONORABLES

Peintres : MM. Aubry, Beaume, Bellangé, Belloc, Biard, Bodinier, Bonnefond, Coignet (Jules), Decaisne, Destouches, Ducis, Louis Dupré, Duval le Camus, Fleury Robert, Franquelin, Jacquand, Mme Jacotot, Isabey (Eugène), Mme Joubert, Mme Haudebourg, Laurent père, Maricot, Meuret, Millet, Mme de Mirbel, Regnier, Remond, Ricois, Rioult, Roqueplan, Rouillard, Mme Rouillard.

Statuaires : MM. Bougron, Desbœufs, Foyatier, Lemaire, Lemoyne.

Commandes de Peinture. Plafonds pour la décoration du Musée de la Marine : MM. Blondel, Vinchon, Paul Delaroche, Forestier.

Commandes d'Objets de Sculpture. Statues pour la Décoration de la Cour intérieure du Louvre : MM. Pradier, David, de Bay (père), Nanteuil, Roman, Cortot, Foyatier, Lemaire.

Bustes en marbre pour le Musée de Marine : MM. Dantan, Therasse, Ramus, Brion.

Acquisitions d'ouvrages de Peinture : MM. Alaux, Baccuet, Hippolyte Bellangé, J.-V. Bertin, Bodinier, Bourgeois fils, Brascassat, Mme Bruyère, Chenavard, Cibot, Léon Cogniet, Jules Coignet, Crignier, Dauzats, Decaisne, Decamps, Delacroix, Paul Delaroche, Delorme, Dubufe, Ducis, Siméon Fort, Garneray, Gassies, Granet, Granger, Gué, Th. Gudin, Hittorf, Hubert, Eugène Isabey, Jacquand, Alfred Johannot, La Berge, Labouère, Eug. Lami, Lancrenon, J.-M. Langlois, de Lansac, Larivière, Laurent père, Lepaulle, Lepoittevin, Lessore, Mauzaisse, Monvoisin, Mme Pagès, Perrot, Poterlet, Renoux-Riegis, Léopold Robert, Roehn, Roqueplan, Scheffer aîné, Scheffer jeune, Schnetz, Smargiassi, Steuben, de Triquety, Horace Vernet, Fleury, Court, Barbot, Tanneur, Robert Aurèle, Deveria, Ricois, Lapito, Bonnefond.

Acquisitions d'objets de Sculpture : MM. Dumont, Duret, Flatters, Foyatier, Gayrard père, Lemaire, Lemoyne, Malchnecht, Pradier, Seurre jeune.

Les Artistes qui ont obtenu ces médailles ont été successivement appelés, et sont venus recevoir leurs médailles des mains de Sa Majesté.

MM. Léopold Robert, peintre, Dupont, graveur, et Dupré, graveur en médailles, ont ensuite été appelés ; ils ont reçu la décoration de la Légion d'honneur des mains de Sa Majesté, aux acclamations générales de l'Assemblée.

Le Roi a ensuite pris la parole, et annoncé qu'animé constamment du désir de favoriser les arts, et de contribuer à soutenir la gloire de l'École française,

il avait ordonné que dorénavant l'Exposition Publique des objets d'art, au Musée, aurait lieu tous les ans.

A peine Sa Majesté avait prononcé ces paroles que les cris de *Vive le Roi !* se sont fait entendre dans toutes les parties de la salle. Le roi s'est retiré au milieu des acclamations réitérées des Artistes et de toute l'Assemblée. »

Le Roi propose, Dieu dispose. On sait qu'il n'y eut point d'exposition en 1832. Le choléra sans doute, ou les désordres publics y mirent ordre. Mais à partir de 1833, l'annualité des salons s'établit et n'a plus été interrompue durant tout le règne.





L'EXPOSITION DES MAITRES ANCIENS

A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS



La salle du quai Malaquais a été occupée, pendant le mois de janvier dernier, par une exposition de tableaux de maîtres anciens, exposition faite au profit des inondés du midi. La peinture contribue décidément à panser toutes les blessures, à soulager toutes les misères, à réparer toutes les catastrophes; le feu consume la moitié d'un village, crac ! on est sûr de revoir la collection du baron de X...; des vieillards infirmes ont besoin de chaussettes ou de bonnets de coton, pan ! la marquise de Z... exhibe des miniatures; la Saône sort de son lit, le beau Danube bleu fait des cascades, le Pô déborde, vite, vite on décroche ses Ostade, ses Prud'hon, ses Corot; bref, la peinture, qui jusqu'ici était considérée par Joseph Prud'homme et le colonel Ramollot, comme une industrie inutile ou même dangereuse, se donne des airs de petit manteau bleu, elle se fait humanitaire, philanthrope, sœur de bon secours. Il est vrai que si les indigents et les malheureux y trouvent leur profit, les collectionneurs n'y perdent rien; à part le plaisir qu'on éprouve en aidant son semblable, on a toujours quelque vanité à

montrer ce qu'on possède, on a souvent même quelque intérêt à faire valoir devant le public le mérite de ce qu'on lui céderait volontiers contre des bank-notes. Dans une réunion *select* de tableaux modernes, il est assez difficile, malgré tout, de faire passer un Trouillebert pour un Corot, un Pata pour un Courbet, un Monticelli gratté et retouché pour un Diaz; mais quand il s'agit de maîtres anciens, on est plus hardi : les Corrége sortent de dessous terre, les Teniers pullulent, on découvre des Murillo dans l'ombre des sacristies, des Goya au fond des greniers; et les possesseurs de ces tableaux, à force d'y penser, d'y rêver, finissent par se persuader à eux-mêmes, que leurs trouvailles sont vraiment des œuvres de ces grands maîtres de la peinture italienne, flamande ou espagnole; c'est pour cela que je voudrais voir imprimée en gros caractères, en tête de tout catalogue d'exposition, la mention suivante : *les possesseurs des tableaux sont responsables des attributions données par eux*. Je ne dis pas cela, au sujet de cette dernière exposition, où nous avons retrouvé d'anciennes connaissances, dont la réputation est inattaquable, où la majorité des tableaux ne provoquait aucun doute sur leur authenticité; mais je le demande comme une mesure générale. Il serait à désirer, d'ailleurs, que ces catalogues fussent autre chose qu'une simple énumération de titres précédés de numéros d'ordre: il faudrait que la rédaction en fut confiée à des catalogographes soigneux et érudits, cherchant, dans la précision des renseignements, à rappeler l'histoire de chaque tableau, et, dans la brièveté d'une description littéraire, à donner l'idée exacte de la composition et de la facture de l'œuvre. Pour plusieurs tableaux de l'exposition de l'école des Beaux-Arts, il aurait été fort intéressant d'être renseigné d'une façon moins sommaire qu'on ne l'était par la brochurette de 52 pages, mise à notre disposition; ainsi nous aurions voulu être éclairé sur l'époque à laquelle le baron Gros a peint le portrait du baron Gérard, sur la provenance de *la Course de taureaux* de Goya appartenant à M. Henri Rochefort, sur l'origine de ces superbes études d'aliénés peintes par Géricault, et sur bien d'autres choses encore; les seules indications un peu précises, qu'on ait consignées dans ce catalogue, sont celles relatives à *l'Annonciation* de Fra Angelico de Fiesole provenant de la famille des Albizzi et au *Portrait du marquis Frederico de Mantoue*, par Raphaël, indiqué comme provenant de la collection du roi Charles I[er] d'Angleterre, dont la marque se voit au revers du panneau.

Les articles que nous consacrons à ces galeries éphémères ne paraissent généralement qu'après leur dispersion, ils se trouvent insérés dans des revues d'élite, il est vrai, où les amateurs peuvent venir chercher les renseignements qui leur ont fait défaut devant les œuvres mêmes, mais cela n'est pas suffisant, et le visiteur a le droit de réclamer et d'être mieux instruit; il donne son obole pour les inondés, les incendiés, les affamés, donnez quelque chose aussi à sa curiosité.

Les collectionneurs les plus connus avaient voulu coopérer à cette œuvre de

bienfaisance artistique; citons entre tous : MM. E. Marcille, baron de Hirsch Géreuth, comte André Mnizech, baron Gérard, Goldschmith, Vollon, J. Gigoux, Ch. Jacque, barons Alphonse, Edmond et Gustave de Rothschild, Féral, H. Rochefort, Warnech; Mmes Spitzer, Kestner, Watel, baronne Nathaniel de Rothschild. Cent soixante-six toiles des différentes écoles composaient cette galerie, on y avait joint quatre sculptures en marbre appartenant à M. Dervillé : un *Lion*, un *Ours blanc*, *le Dénicheur d'éléphants* de Fremiet, et l'important groupe de Carpeaux qui devrait figurer au Louvre : *Ugolin et ses enfants*.

Je n'ai pas l'intention de refaire ici le catalogue si incomplet, ni le loisir d'analyser en détail chacun des tableaux que nous avons vus; je veux seulement m'arrêter en souvenir devant certains d'entre eux, à propos desquels j'ai pu faire quelques remarques caractéristiques. Voici d'abord un paysage appartenant à M. Warneck, représentant les *Environs de Haarlem*, il est attribué à Adriaan Brouwer, qu'il faut réintégrer comme élève de Frans Hals, dans l'école hollandaise, bien que Siret l'ait placé dans l'école flamande, en faisant observer qu'il est né à Haarlem, en 1608, et est mort à Anvers, en 1640, et non pas à Audenarde, en 1638. Brouwer plus connu par ses cabarets et ses intérieurs de paysans, aussi fins et harmonieux de coloration, aussi parfaits pour le clair obscur que ceux d'Adriaan Van Ostade, n'a fait, paraît-il, que très peu de paysages, et celui-là serait l'un d'eux; il est noté comme tel, nous dit-on, dans l'œuvre du maître, par le docteur Bode. Voilà maintenant les Chardin de la collection E. Marcille, quatre dessus de porte représentant des *Instruments de musique; la Femme à la fontaine* et *le Benedicite*, cette perle entre les perles, répétition en largeur de ce sujet si cher au vieux maître. Celui qui est au Louvre est en hauteur, il a été exposé au Salon de 1740, et gravé par Lépicié, il provient de la collection du roi Louis XV : Chardin en a fait plusieurs copies, avec peu de variantes, l'une d'elle est au musée de l'Ermitage, l'autre au musée de Stockholm et la troisième dans la collection La Caze aujourd'hui au Louvre. Au Salon de 1746 figurait un nouveau *Benedicite* en largeur, avec addition, exécuté pour servir de pendant à un tableau de Téniers, *les Amusements de la vie privée*, et placé dans le cabinet de M. de La Live. L'addition consiste en un garçonnet, portant un plat entre ses mains, il se trouve à gauche de la composition devant une porte entr'ouverte. C'est ce tableau qui fait partie de la collection de M. Eudoxe Marcille. Au salon de 1761, figurait une répétition presque identique de ce second arrangement du *Benedicite*, elle appartenait à M. Fortier, notaire au Châtelet de Paris, et fut adjugée à sa vente, en 1770, pour la somme de 300 livres; nous serions désireux de savoir où se trouve actuellement cette dernière toile.

Arrivons aux deux esquisses de Fragonard, *l'Amoureux hardi* et *la Surprise*, appartenant à Mme Watel, acquises par elle, au prix de 30,000 fr., à la vente de M. de Montbrison qui les tenait de M. Walferdin. Ces esquisses sont celles

des fameuses peintures exécutées pour Mme Dubarry; elles devaient être placées à Louveciennes, où jamais elles n'ont paru; pendant longtemps, elles ont été si bien cachées aux yeux de tous que Charles Blanc lui-même les ignorait, quand il a écrit la vie de Fragonard pour son *Histoire des Peintres.* S'il vous plaisait de voir les originaux il vous faudrait aller à Grasse, la ville des parfums et des fruits confits, mais je vous conseillerais d'envoyer auparavant une missive à leur détenteur, M. Malvilan, un propriétaire jaloux de ses trésors, et qui les montre assez difficilement. Vous auriez beau frapper à sa porte, implorer, supplier, tâcher de corrompre à prix d'or la soubrette et le valet, vous seriez bien forcé de reprendre le train de Cannes et de vous en retourner bredouille. Je peux dire que c'est par *surprise* et *en amoureux hardi* de l'art du XVIIIe siècle que je suis entré dans la place, où il m'a été impossible de pénétrer une seconde fois. Heureusement que pour les fanatiques de ce charmant artiste, un aquafortiste du plus grand talent, M. Marcellin Desboutin vient de graver à la pointe sèche, sur des cuivres de 0 m. 75 c. de haut et 0 m. 55 c. de large, les cinq compositions maîtresses de l'œuvre de Fragonard, qui se trouvent à Grasse.

Nous venons enfin de voir à l'École des Beaux-Arts cette fameuse *Enseigne de maréchal ferrant*, peinte par Géricault; M. Charles Clément qui ne savait où elle se trouvait, nous dit, dans son volume sur l'illustre auteur de *la Méduse*, qu'elle avait été peinte pour un maréchal ferrant habitant une maison de la rue Roquencourt au coin de la route de Saint-Germain-en-Laye. Quant aux terribles et magnifiques études faites d'après des aliénés et appartenant à MM. Ch. Jacque, Émile Jacque et à Mme Dufour, elles ont été peintes, entre les années 1821 et 1824, quand Géricault revint d'Angleterre; il retraça les physionomies des monomanes et des folles, pour son ami le docteur Georget, médecin en chef de la Salpêtrière. A la mort du docteur, ces toiles qui étaient au nombre de dix furent dispersées, et c'est seulement quatre d'entre elles qu'il nous a été donné d'examiner; la tête de folle, inscrite au catalogue sous le no 51, doit être le portrait d'une sinistre vieille, qu'on surnommait *la Hyène.* Il serait à désirer que ces curieuses peintures fussent réunies à nouveau, et placées dans un musée pathologique.

A propos des deux tableaux catalogués Dirk Hals, le premier seul est bien du maître, c'est *la Joyeuse compagnie*, appartenant à M. Féral; on retrouve dans cette composition les signes caractéristiques du talent de ce peintre si bien indiqués par W. Bürger : « Les dessous ne sont que des frottis presque monochromes, dans une gamme olivâtre; là-dessus il enlève les étoffes multicolores et brillantes, des blancs d'une pâte solide et émaillée, des têtes modelées à larges pans par des tons frais et des réveillons flambants sur les reliefs. » Quant au second, venant de la collection Double, il serait plutôt de Dirk Van Delen pour

l'architecture intérieure et d'Anton Palamèdes pour les figures; c'était l'opinion émise aussi par W. Bürger, dans son étude sur les Hals.

La ville de Paris qui possède assez peu de choses intéressant l'art, dans ses garde-meubles, d'après ce que m'a dit dernièrement un ami très bien informé, a pourtant retrouvé, pour la circonstance, un tableau de Natoire : *les Vendeurs chassés du Temple;* un tableau de J. Restout : *la Naissance de la Vierge*, et quatre panneaux décoratifs d'Hubert Robert. Le tableau de Restout est une des plus belles pages de ce maître, si fort estimé jadis et trop dédaigné aujourd'hui. Il est vrai par contre, que les quatre compositions d'Hubert Robert intitulées : *Vénus de Médicis, Flore, Apollon, Hercule Farnèse* sont loin d'être les meilleures œuvres de cet alerte et fantaisiste décorateur. C'est égal, en cherchant bien dans les coins des réserves municipales, je crois qu'on trouverait encore les éléments d'un musée intéressant.

Pour finir, citons ici quelques-uns des tableaux les plus importants de cette exposition, en regrettant, encore une fois, le silence du catalogue sur les origines de certaines toiles; on remarquait particulièrement les Boucher de la collection E. Marcille ; les soi-disant *Portraits de Mme Dubarry* et de *Mme de Tencin,* par Drouais ; le *Portrait de la duchesse de Buckingham* par Van Dyck ; *le Joueur de flûte* de Hals ; un intéressant Lethière : *Engagements volontaires à Marseille* qui devrait aller au musée de cette ville ; un Nicolas Maës lumineux : *Jeune mère allaitant son enfant ;* le *portrait de Talleyrand* par Prud'hon ; *le Triomphe de l'Eucharistie* par Rubens ; une jolie esquisse de Taraval : *Triomphe d'Amphitrite,* et un Philips Wonwermans : *Halte de chasse.*

MAURICE DU SEIGNEUR.





LA NOUVELLE SALLE DU LOUVRE

I



ENDRE le Louvre au Louvre, lui adjoindre non une salle, mais le Pavillon de Flore tout entier dont telle est dans l'avenir la seule destination vraie et logique; achever la galerie du bord de l'eau et en chasser la nuée d'employés qui grouillent au milieu d'un fatras de cloisons en papier, brique ou planches : voilà ce que veut et demande la France intelligente, celle qui sent et comprend chaque jour plus vivement où réside en réalité notre gloire nationale. Aussi le concert d'éloges qui a accueilli l'inauguration de la nouvelle galerie consacrée à l'École française de la première partie de ce siècle, ces admirations, cette joie ont-ils laissé froids les sérieux amis des beaux-arts. Eh quoi ! les plus merveilleux chefs-d'œuvre de nos maîtres à cette heure d'évolution artistique où pour la première fois la France a pris le pas sur tous les peuples et s'est faite leur éducatrice au point de vue de l'art, ces pages splendides gisaient dans des greniers ; pour les voir on grimpait par un escalier louche et sordide ; ils étaient là exposés à tous les vents, les pluies, les ardeurs solaires : on les descend, on les loge proprement, décemment, et nous nous pâmons d'aise ! J'estime que c'est là une joie qu'il faudrait cacher ou tout au moins tenir plus discrète, la joie d'un enfant pauvre devant un hochet inespéré ! Ah ! ce mot d'enfant pauvre, il est bien la véritable appellation du ministère des beaux-arts dans le budget de la France, chaque année rogné, taillé, écourté sans merci, sans pitié et sans raison, cela va sans

dire. Il semble à nos gouvernants que les beaux-arts sont un luxe dont peut se passer une nation. Le *fara da se* italien devient vis-à-vis d'eux une consigne.

Après dix-huit ans, on trouve enfin le temps et les fonds pour transformer l'ancienne salle des États en une nouvelle galerie bien éclairée, élégante; le conservateur du musée de peinture, homme de goût et de profonde érudition, y dispose habilement, avec grande science, nos richesses artistiques; aussitôt le sentiment général est un profond étonnement. Ce qui est plus étonnant pourtant c'est l'incurie gouvernementale, alors qu'il faudrait si peu de chose pour faire du Louvre le plus beau palais des arts de l'Europe; les locaux sont là, tout bâtis, superbement décorés à l'extérieur, d'un aménagement intérieur très facile et peu coûteux; du pavillon Lesdiguières où finit actuellement la grande galerie de peinture, au pavillon de Flore, quel vaste espace! Connaissez-vous un plus colossal vaisseau pour créer un Salon Carré consacré à la gloire, à la magnification de l'école française, que cette nouvelle salle des États bâtie pendant le second empire. Vingt-cinq mètres de hauteur et les deux autres proportions, largeur et profondeur en harmonie avec cette première dimension. Combien l'ancienne Salle des États dont je vais m'occuper aujourd'hui semble mesquine à côté! Et la galerie des Fastes qui reliait cette immense pièce aux Tuileries, quelle admirable installation il serait aisé d'y parfaire! Ce ne sont point les toiles qui nous manquent. Nos peintres nationaux, dont les œuvres languissent obscurément dans des galeries latérales mal éclairées, froides et tristes, seraient là à leur place légitime; et, si grandes soient les superficies à couvrir de tableaux, ils les rempliraient sans avoir recours à l'exposition de pages médiocres.

Songez-donc : tous nos Primitifs, les maîtres délicats, consciencieux et charmants de la Renaissance que nul ne connait, que nul n'a jamais vus dans le sombre réduit où ils végètent, les Clouet, les Fouquet, les Cousin et Fréminet, c'est-à-dire les représentants de la double tendance allemande et italienne entre laquelle hésitait le génie national français à l'heure de son éclosion; puis l'œuvre exquise, adorable, tout embaumée d'extase mystique et d'amour suave d'Eustache Lesueur, notre Lesueur que nous égalons aux chefs des écoles rivales, mais que nous laissons en quarantaine dans un coin perdu du Louvre; et les Poussin, les Claude, les Le Brun, ce roi déchu qui chaque jour voit revenir à lui quelque partisan, homme de réflexion, de jugement sain et solide; le dix-huitième siècle et ses peintres mondains, cette école qui dans l'histoire de l'Art apparait comme un voluptueux et séduisant sourire; enfin David, Géricault, Ingres, Delacroix et le fracas de ces glorieux combats esthétiques pour lesquels se passionnait l'Europe entière.

Mais, me dira-t-on, tout cela sera-t-il bien à sa place au bout de notre grande galerie, dont l'ordonnance est surtout chronologique et expose d'une manière historique et rationnelle la marche de la peinture dans les temps modernes? Oui,

justement. Les contemporains des maîtres hollandais et flamands qui terminent la grande galerie, sont les membres de l'Académie royale de peinture fondée sous la haute protection de Louis XIV. Le Poussin et Claude ont été les hôtes et aussi les éducateurs des Booth, des Asselyn, des Berghem et généralement de tous les artistes du Nord qui ont essayé d'ennoblir et d'ensoleiller les horizons plats de la Hollande. Au siècle suivant, sous Louis XV, la France toute maniérée qu'elle puisse être, règne en maîtresse. Pietro Lunghi copie Watteau et Lancret à Venise et les musées d'Allemagne ou des Pays-Bas sont remplis d'œuvres de cette date où l'influence, la mode française se trahit à chaque pas, notamment dans les Corneille Troost. Sur la prépondérance de l'art français après David, inutile d'insister, n'est-ce pas?

Ainsi donc, l'histoire et la logique aussi bien que notre légitime amour-propre veulent cet achèvement de la grande galerie, qui finirait dans la gigantesque salle des États, par une apothéose justifiée de notre génie national. De par ses proportions immenses le nouveau Salon Carré se prêterait admirablement à la disposition que je louais l'an dernier dans cette même Revue, au sujet du Rijks-Muséum d'Amsterdam. On pourrait, en conservant son unité à la salle, diviser les côtés en une série de loges, de sorte de chapelles, où l'on admirerait tour à tour et sans heurt immédiat de procédés et de tons, d'une part David, Ingres, Flandrin et leurs élèves, de l'autre Prud'hon, Géricault, Delacroix, Fromentin, en un mot toute la glorieuse pléiade. Le pavillon de Flore compte de nombreux escaliers de dégagements. L'un, de proportions monumentales et décoré richement, formerait une entrée digne de cette galerie merveilleuse, unique, où le visiteur embrasserait d'un coup le cercle entier de l'art, de nos jours à la Renaissance, où la France tiendrait enfin une large place, tandis qu'aujourd'hui encore elle occupe on ne sait pourquoi une simple place à côté. Ah! le rêve splendide, et qu'il demanderait peu pour devenir une réalité!

La majeure partie de ces locaux est en effet vide. Le 15 janvier dernier, les deux cents employés de la préfecture de la Seine qui sont installés provisoirement (depuis dix ans) dans le pavillon de Flore devaient être transférés à la caserne Lobau. Il y a eu un retard, mais avant la fin de l'année ils auront vidé les lieux. Qu'est-ce qui s'oppose donc à ce magnifique parachèvement de notre palais des Arts? Une misérable question d'argent, misérable et par son chiffre et par l'importance du résultat qu'elle empêche d'atteindre. Faudra-t-il donc organiser une quête publique en faveur des Beaux-Arts, cet enfant pauvre que l'État refuse d'assister? Si le mépris absolu des politiciens pour nos intérêts artistiques se prolonge, c'est là, en présence de la conduite des peuples voisins ou rivaux, une résolution que le patriotisme et la dignité nationale imposeront aux honnêtes gens.

II

J'ai voulu commencer par dire ce qui devrait être avant de parler de ce qui est. Ce qui vient d'être fait cependant est un premier pas très louable dans la voie du mieux, du bien définitif. Voilà les maîtresses œuvres d'une des plus belles périodes de l'Art français, sauvées d'une destruction prochaine, logées dans une salle somptueuse, bien éclairée, d'un accès facile. Il y aurait injustice à taire sa satisfaction; l'injustice serait doublement regrettable vis-à-vis de l'administration du Louvre. Cet éloge profondément sincère doit plus spécialement s'appliquer à M. de Tauziac dont la tâche a été infiniment plus lourde que ne le croit le gros public. Ce n'est point une salle neuve qu'il a dû meubler des tableaux relégués au second étage, mais bien quatre salles entières qu'il a fallu remanier de fond en comble : la galerie Mollien, le pavillon Denon, la galerie Daru et la pièce mal éclairée qui relie le Salon des Sept-Cheminées à la collection La Caze. Il a mené à bien cette besogne longue et difficile, avec une rapidité surprenante et une science consommée, qui n'ont surpris personne. L'ensemble de l'œuvre est splendide et les quelques critiques de détail que j'aurai à formuler ne doivent en rien altérer cette première impression. Il était impossible dans un travail aussi touffu d'arriver à contenter tout le monde, étant donné surtout la diversité des goûts et des opinions à l'endroit des peintres de ce siècle.

La salle des États avait été construite en 1863 et 1864 pour servir à l'ouverture de la session parlementaire; mais trop éloignée des Tuileries et de dimensions insuffisantes, elle fut vite abandonnée. Elle constituait un carré long avec deux bas côtés formés par des colonnades corinthiennes. Cet ordre supportait des tribunes où étaient percées des fenêtres. Des *oculus* ouverts dans les voussures achevaient de l'éclairer. Placée entre le salon Denon et la grande galerie, elle met largement et bellement en communication l'Ecole Française et les diverses écoles étrangères. De sa première ordonnance il ne reste rien. Ces lourdes colonnes, ces jours latéraux et élevés, ces *oculus* versant une lumière pauvre ne pouvaient convenir à l'éclairage de tableaux. L'architecte, M. Guillaume, a fait table rase de tout cela. Aujourd'hui quatre murs pleins et un plafond vitré assimilent cette nouvelle salle aux salles voisines. Elle n'en diffère que par une décoration plus riche et que je déplore. A quoi bon ces groupes allégoriques au-dessus des portes, bonnes femmes de plâtre, dépourvues de tout intérêt artistique, et ces proues de navire formant support, et ces voussures dorées oùs ont encastrées les médaillons en haut-relief de certains de nos peintres ? J'englobe tout cet ensemble luxueux et inutile dans le même blâme. Je ne veux pas croire qu'il ait été là dépensé la grosse somme dont parlait mon confrère du journal *le Temps*, trois cent mille

francs. En vérité, si ce chiffre était exact, ce serait une pure folie, hélas ! bien malencontreuse. La salle est spacieuse, commode, très éclairée, nous nous serions contentés d'une décoration très sobre et très succinte. Mais j'ai tort d'attaquer aussi vivement sur ce point M. Guillaume. On lui avait alloué un crédit, il l'a dépensé. La galerie y a gagné en élégance. Elle a grand air et fait honneur à nos maîtres. Il est jusqu'ici bien excusable. Là où il l'est moins, c'est dans certains détails de ce plafond. Et d'abord que signifient ces quatre écussons ou plutôt ces cartouches dorés chargés l'un de la salamandre de François Ier, l'autre du soleil rayonnant de Louis XIV, et les deux derniers du monogramme de la République Française ? Est-ce l'histoire du musée du Louvre, que l'on a eu la prétention de sommairement rappeler ? Si oui, ils présentent une bien grande anomalie et lacune. Pourquoi avoir exclu l'abeille d'or de Napoléon. On ne triche pas avec l'histoire et Napoléon restera toujours le général victorieux qui prélevait sur les peuples vaincus une rançon de chefs-d'œuvre au profit du Louvre. Combien eût été plus logique le seul monogramme de la République Française mis aux quatre angles d'une salle aménagée et inaugurée sous cette forme de gouvernement. Mais il était dit que ce malheureux plafond serait un prétexte aux fantaisies les plus bizarres. Le choix des médaillons figurant nos gloires nationales est aussi imprévu que stupéfiant. Sur les deux petits côtés, Ingres et Delacroix, Jean Cousin et Clouet : très bien; mais sur les faces latérales, voici, au milieu de nos chefs d'école Le Poussin et Claude, Le Brun et Mignard, Le Sueur, Watteau, Boucher, H. Rigaud, Rousseau, voici, dis-je, Greuze, Flandrin et M. Joseph Vernet. Quel peut bien être la clef de cet horrible mélange ? J'ai une très grande admiration pour le talent de Flandrin, mais il fait double emploi à coup sûr avec son maître Ingres. Et Greuze ? Que personnifie-t-il ? Serait-ce la grâce, le sentiment dans l'art ? Quel rôle réserve-t-on alors à Prud'hon, ce méconnu de génie, ce traducteur de toutes les intimités les plus tendres, les plus suaves de l'âme, dont chaque année exalte plus haut la gloire posthume qui égalera enfin les tristesses et la pauvreté de sa vie. Prud'hon n'est pas là dans cette sélection de la peinture française. Géricault et David n'y sont pas davantage. David, Géricault, ces robustes lutteurs qui, tour à tour avec une formule diverse et nouvelle, escaladaient le ciel de l'idéal; ces géants non foudroyés dont l'œuvre reste superbe et dans cette salle même. Quelle étrange aberration ! Arrivons au pire. Que nous veut donc M. Joseph Vernet ? Sans doute c'est un homme estimable. Il a su accommoder galamment de petites marines, parfois grandes par leur dimension, mais toujours petites de faire, à la double sauce de Salvator Rosa et du Lorrain. Les portants de son décor, rochers et arbres, sont du Napolitain, le soleil couchant de Claude. Parfois les personnages de ses toiles rappellant Le Prince ou Lépicié, ont un certain intérêt anecdotique. Mais le loger parmi nos chefs d'École, oh ! le surprenant concept, le gai paradoxe !

J'ose espérer que personne n'apprendra l'histoire de l'École Française d'après les données fantaisistes de ces voussures et ne veux pas m'attarder plus longtemps sur ces médaillons de pain d'épice choisis à l'aveuglette et maladroitement. Je passe aux chefs-d'œuvre accrochés au-dessous et qui font de la salle des États, une des galeries les plus intéressantes du Louvre. Moins que tous autres les lecteurs de *L'Artiste* doivent s'attendre de ma part à une étude des toiles que je vais énumérer. Ceci n'est point un Salon à faire. Il a été fait et par qui? Par ces maîtres inoubliables, Th. Gautier, Ch. Blanc, Thoré, Th. Silvestre, Chesneau, c'est-à-dire une élite de critiques dont la postérité admire et ratifie pleinement les arrêts. La plupart de ces écrivains illustres ont traversé cette Revue, lui ont donné du meilleur de leur plume et lorsque je citerai une grande page, le lecteur n'aura qu'à feuilleter *L'Artiste* pour en retrouver la description savante ou exquise signée d'un nom célèbre.

Au-dessus de la porte d'entrée, en venant du pavillon Denon, une toile siège et trône. C'est le *Portrait du maréchal Prim* de Regnault. Un peu bien haut ce tableau. L'œil voit trop le détail des terrains, les broutilles du premier plan. La taille du cavalier, l'ardeur fougueuse et fringante du cheval noir, coursier d'apothéose, la *furia* de toute cette composition perdent à être aussi éloignés de la cimaise. Au Luxembourg, l'effet était plus direct, plus violent. Je n'oublierai jamais l'impression que me causa ce chef-d'œuvre. J'y lus d'un coup la révélation de Regnault et je compris en même temps cette Espagne turbulente, héroïque et frivole, que grise la musique d'un régiment, que passionne un général, bel homme et beau cavalier, et qui coquette avec les prétendants entre deux *pronunciamentos*, comme une Andalouse avec ses galants entre deux battements d'éventail. A côté, sur la gauche, deux des compositions les plus admirables de notre grand Delacroix, le *Massacre de Scio* et la *Barque de Don Juan*. J'ai dit tout ce que j'en pensais lors de l'exposition de son œuvre. Je ne saurais y revenir. Son portrait par lui-même, don de sa vieille servante Mme Leguillou, partage en deux la cimaise. Il est flanqué d'un côté par le *Marais dans les Landes*, de Rousseau, de l'autre par l'*Église de Gréville*, de Millet. Millet! Rousseau! Quelques tableautins pour représenter ces travailleurs infatigables, ces paysagistes de génie, qui ont égalé sinon dépassé, l'un par la tristesse et l'émotion communicative, l'autre par l'ensoleillement et la chaleur lumineuse, Ruysdael ou Cuyp, ces demi-dieux champêtres de l'Olympe batave. Hélas! c'est là une constatation sur laquelle nous aurons plusieurs fois à revenir, le Louvre est d'une pauvreté navrante vis-à-vis de nos grands paysagistes modernes. Plusieurs galeries de particuliers contiennent d'eux des merveilles et le Louvre n'a que de médiocres ou rares échantillons de leur palette. Il y a eu de la part de l'État à l'égard de ces artistes un parti pris d'aveuglement, de négation, que rend irréparable aujourd'hui la cote élevée de leurs toiles. Espérons que dans la suite

quelque riche amateur voudra bien aumôner notre musée national et combler ces lacunes.

Au-dessus de ces toiles est l'*Inondation à Saint-Cloud*, de Huet, tableau d'une sensation vraie et poétique très intense, qui est là-haut un peu bien sacrifié. *Judith et Holopherne* d'Horace Vernet complète ce panneau. Est-il bien charitable d'exposer ainsi, de mettre à nu de la sorte les faiblesses d'un faux grand homme ? Comme peintre et colonel de la garde nationale, Horace Vernet est tolérable, documentaire, curieux, intéressant, mais en tant que peintre d'histoire il est inférieur au dernier des Spada, des Bolonais ou des Napolitains de la plus ultime décadence. La France a été, Dieu merci, assez riche en génies pendant les cinquante premières années de ce siècle, elle maintient à cette heure assez haut et assez avant son drapeau pour pouvoir sacrifier au souci du vrai ces fantoches.

De l'autre côté de la porte d'entrée, la *Naissance d'Henri IV* par Deveria, conserve toute sa séduction d'antan. Étrange histoire que celle de ce tableau de la vingt-deuxième année qui n'eut pas d'écho, qui n'eut pas de suite, jet superbe, coulée vive et brûlante d'un cerveau épuisé en une fois ; toile qui égara la critique tout entière et l'égarerait de nouveau s'il se produisait à un Salon de demain. Heureux cependant l'auteur de cette joyeuse et chaude peinture qui, du premier coup et d'un effort unique sut égaler et reste encore l'égal de ses plus illustres contemporains. A la cimaise, deux Corot, secs et froids, le *Colysée* et le *Forum romain*, œuvres de sa première manière, intéressantes au seul point de vue de l'étude de son évolution artistique. Le *Portrait de la comtesse de Bergh*, d'Henri Regnault, ébauche charmante de virtuosité et de brio. Deux petits cadres de Diaz et de Rousseau, et dans l'angle cette œuvre admirable et perdue, *Dante aux Enfers*, d'Eugène Delacroix. Ce ne sont point les débauches du coloriste, sa peinture sulfureuse, effroi du bourgeois glabre, qui doivent expliquer l'altération profonde de ce tableau. Les toiles froides et sages de Ingres, notamment le *Portrait de Chérubini*, présentent les mêmes menaces de prochaine destruction ; tandis que les panneaux de Mantegna, les Bellini, les Van Eyck, conservent une fraîcheur, une vivacité de tons éternelles, les œuvres des maîtres du siècle se fendillent, s'effritent, et craquelées, disjointes, vont disparaître sans retour. Chacun connaît la cause et le remède. Couleurs vicieuses, pleines d'acides mordants et de vernis corrosifs, mal fondues, mal combinées. Le peintre d'autrefois ne s'adressait pas au marchand, celui de nos jours se fie au plus chétif commis droguiste. Il semble n'avoir ni souci, ni cure de la durée de son œuvre. L'exemple est là cependant. Delacroix de son vivant même eut deux ou trois fois à faire réparer ses toiles. Il confiait ce soin à P. Andrieu, son clerc, qui nous a conté ses désolations et ses tristesses à ce sujet. Depuis lors le mal a été en empirant, il est général, il n'exempte personne. Que fait-on pour y mettre fin ? Rien. Ce n'est pas

une chaire de chimie qu'il faut créer à l'École des Beaux-Arts. La chimie n'a rien à voir dans ce travail de manœuvre qu'exige la préparation des couleurs ; Terburg, Metzu, Gérard Dow ne suivirent pas un cours de chimie. Ce dernier qui fabriquait lui-même ses pinceaux ne connut sans doute en fait d'alambics et de cornues que le vase de verre de *la Femme hydropique*. Mais tous avaient du bon sens, une patience vaillante et la préoccupation de la postérité, toutes choses qui manquent aux cerveaux de notre époque fiévreuse et affolée d'actualité.

Admirateur profond d'Eugène Delacroix, le tenant pour le plus complet et le plus grand des peintres de l'Ecole Française prise dans son ensemble, j'ai le regret de ne pas comprendre M. Ingres. Je ne le comprends pas, mais ne le nie pas, ayant rencontré plusieurs fois dans ma carrière des chemins de Damas, notamment vis-à-vis du Poussin et de Lesueur qu'aujourd'hui j'admire avec une tendresse respectueuse. Je ne sais donc ce que me réserve l'avenir quant à l'*Apothéose d'Homère*, chef-d'œuvre pour moi fermé, qui occupe la place d'honneur au centre de la grande paroi suivante. Cette place était bien due à une œuvre aussi capitale. Avant et à sa droite la *Mort de César*, de Court, parfait échantillon du style académique, toile qui occasionna de hautes espérances dans le camp classique, mais dont l'auteur, suivant le mot de Charles Lenormand « avant d'avoir fait *le Cid* commença *Pertharite* » ; *le Vœu à la Madone*, de Schnetz, spécimen d'un art aussi démodé que faux ; le *François Ier* et *Charles-Quint visitant l'église de Saint-Denis* de Gros, honnête et brillante peinture ; *Saint Augustin et sainte Monique* d'Ary Scheffer, page d'une poésie élevée et austère, d'une coloration sobre, d'un dessin volontairement simplifié qui défend de toute raillerie son auteur. On doit y regarder à deux fois avant de jeter au panier et en bloc l'œuvre d'Ary Scheffer ; des pages comme celles-là méritent de survivre et rester. Plus bas et du même côté j'aperçois les *Bœufs revenant du labour* de Troyon, le *Portrait de Nanteuil* par Pagnest, ce prodigieux portraitiste dont le nom devrait être inscrit à côté de Rigaud, tout au premier rang. Puis la *Baigneuse* d'Ingres dont la grâce douillette inspira à Gautier un de ses plus savoureux morceaux. Je me sens du reste, moi-même en contemplant le flou de ses formes blondes et le galbe amolli de ses lignes, bien près de la conversion.

A gauche de l'*Apothéose* et pour faire pendant à ces richesses, le *Christ en croix* de Prud'hon, les *Portraits de Cherubini*, de *Mme Rivière* et *M. Rivière*, par Ingres ; un Marilhat, les *Ruines de la mosquée d'Hakem*, le *Rouget de l'Isle chantant la Marseillaise*, de Pils, et toute une succession de vrais joyaux que je ne puis indiquer aussi rapidement. La *Ronde des Nymphes* de Corot, avec toute sa poésie vaporeuse, païenne, enamourée, idyllique ; le *Vieux dormoir du Bas-Bréau*, les *Chevaux de halage* de Decamps, d'une puissance et d'une chaleur toujours superbe ; *la Mare* de Paul Huet, un nid de verdure adorable de fraîcheur, présentant des tonalités vertes doucement fondues, harmonieusement

gammées, d'une science et d'un sentiment exquis. Et au-dessus les *Femmes d'Alger* de Delacroix, ce coin de la vie orientale si profondément vrai par les détails, mais en même temps féerique, séduisant, irréel comme un conte de Schéerazade, par la magie de sa lumière. Jamais ce chef-d'œuvre ne m'avait paru plus beau, mieux mis en valeur, mieux exposé. Bravissimo pour l'homme de goût qui a présidé à cet arrangement habile. Que d'étapes à faire le long de cette cimaise, quelle joie, quelle volupté pour les yeux et l'intelligence! Voici encore le *Portrait de Joséphine*, par Prud'hon. Elle semblait jadis avoir froid, grelotter dans la salle du dix-huitième siècle, la nonchalante créole, qui ruinait le maître du monde par ses achats incessants de schals de l'Inde. Aujourd'hui l'esprit ne se reporte plus vers cette page amusante de leurs mémoires. On songe devant cette peinture voluptueuse et mélancolique à toutes les espérances de la Malmaison, à toutes les descriptions des Tuileries, et l'on se prend à aimer cette souveraine improvisée qui put ceindre sans ridicule le diadème de Marie-Antoinette, parce que justement elle resta sur le trône aussi femme qu'elle. L'âme tendre et souffrante de Prud'hon a merveilleusement senti et interprété cette nature féminine.

Parlerai-je des tableaux situés au-dessous de la frise ? Oui, mais pour conseiller de ne point les regarder : *le Lévite d'Éphraïm* de Couderc, horrible médiocrité, les *Licteurs rapportant le corps de Brutus*, par David, froide et terne fin de tragédie ; l'*Offrande à Esculape* de Guérin, même note et défauts semblables. Adjoignons à ce fretin menu par la valeur artistique, *les Enfants d'Edouard* de Delaroche, triomphe de l'ébénisterie, du velours dramatique et aussi du faux goût.

(A suivre) CHARLES PONSONAILHE.





LE SALON DERNIER [1]



AIRE chaque année, le même procès aux exposants des Champs-Élysées, leur reprocher une précipitation de pensée et de mise en œuvre qui se trahit dans presque toutes les peintures, ce serait une redite banale autant qu'inutile. Tant que le régime actuel des Expositions ne sera pas modifié en vue d'un choix plus rigoureux, nous assisterons à ce spectacle d'une agitation plus bruyante que féconde et d'une dépense de travail tout à fait disproportionnée à la somme des résultats obtenus ; tant que durera cette tolérance scandaleuse, l'encombrement croissant des médiocrités vaniteuses et illusionnées stérilisera de plus en plus les efforts isolés des artistes sérieux comme il abaissera de plus en plus le goût incertain des visiteurs fatigués. Il faut donc en prendre son parti ; en attendant qu'un revirement fatal de l'opinion publique exige, de la part des organisateurs du Salon, une jurisprudence plus sévère, on ne pourra que s'efforcer de trier le mieux possible, dans toute cette pacotille, les quelques œuvres d'art qui s'y trouvent mêlées, on ne pourra que soutenir, dans cette cohue, avec une énergie de plus en plus nécessaire, les rares combattants dont le caractère résiste à ce milieu débilitant et qui gardent encore, dans ce délaissement géné-

(1) Il nous paraît intéressant de reproduire pour nos lecteurs la préface du *Livre d'or du Salon de peinture et de sculpture*, que publie la librairie des Bibliophiles. M. Georges Lafenestre rédige annuellement cette belle publication et, avec sa grande compétence des choses de l'art, y synthétise l'expression esthétique du Salon dernier. Nulle part on ne saurait la trouver mieux résumée et mieux définie que dans les quelques pages de cette préface. C'est pourquoi, avec le courtois assentiment des éditeurs, nous croyons devoir lui donner une place dans *L'Artiste*, au moment où paraît le *Livre d'or du Salon de 1886;* nous y joignons la reproduction de l'une des planches de l'ouvrage, l'eau-forte finement exécutée par Manesse d'après la toile de Pharaon de Winter, *Au dispensaire*, une des œuvres de marque du Salon dernier.





ral des principes réfléchis, des études consciencieuses et des hautes ambitions, le respect de leur dignité et l'amour de leur métier.

Les deux peintres d'histoire dont les vastes toiles occupaient les parois principales du grand Salon d'entrée, MM. Puvis de Chavannes et Benjamin Constant ne se sont pas montrés inférieurs à eux-mêmes en affirmant, avec plus de décision que jamais, leurs personnalités si différentes. Le grand triptyque de M. Puvis de Chavannes, destiné à l'escalier du Musée de Lyon, *la Vision antique, l'Inspiration chrétienne, le Rhône et la Saône,* est au point de vue de l'ordonnance linéaire, de la conception poétique, de la tonalité harmonique, l'une des œuvres les mieux réussies de ce savant décorateur. Comprendre un sujet par ses côtés les plus élevés et les plus simples, en disposer les figures avec justesse et clarté, le présenter dans son ensemble coloré avec un charme profond et pénétrant, ce sont là des mérites assez rares pour qu'on les admire sans marchander par le temps qui court. Aussi le public, surpris et charmé par les chastes évocations dues au dilettantisme ému de M. Puvis de Chavannes, s'est-il montré, avec raison, aussi disposé que jamais à ne point lui demander, dans l'accentuation de ses figures, plus de précision qu'il ne plaît à son rêve d'en donner. Nous nous associons à cette facile indulgence; mais, si nous acceptons M. Puvis de Chavannes tel qu'il est, nous protestons énergiquement contre la réduction en système de ses procédés qui détermineraient, à brève échéance, la décadence de notre école déjà si gravement compromise, depuis quelques années, par l'insuffisance des études préliminaires et le relâchement des préoccupations techniques. Un pareil parti pris d'harmonies douces et calmes, de lignes paisibles et bien équilibrées, de figures indécises à gestes naïfs, sans action vive, sans modelés précis, peut convenir quelquefois à une décoration de murs plats dans un édifice sévère; on ne saurait déjà plus l'appliquer sans de grandes modifications dans une architecture animée et somptueuse, dans des salles de fêtes ou de réunions, dans des voussures ou des plafonds. A plus forte raison, ne pourrait-on s'en contenter lorsqu'il s'agit d'une peinture mobile, grande ou petite, d'un tableau enfermé dans un cadre. En effet, un tableau vit de sa propre vie; il peut, il doit contenir une action concentrée ou un spectacle complet. La distribution des lumières, l'exactitude des formes, l'intensité des expressions, la précision des détails, toutes choses qu'un décorateur, dans certaines conditions, peut exceptionnellement négliger, y joueront toujours le rôle le plus important.

Nos peintres se mettraient dans une contradiction dangereuse avec le mouvement général de la pensée contemporaine qui demande chaque jour à l'art comme à la littérature plus de précision et plus de couleur, s'ils se laissaient aller sur cette pente facile. Aussi a-t-on pu voir avec regret un certain nombre de peintres distingués, se trouvant chargés de décorations murales dans des

édifices publics, entraînés par l'exemple de M. Puvis de Chavannes, sans se rendre un compte exact des exigences diverses de l'emplacement ou du sujet, chercher uniformement l'expression harmonique dans une atténuation générale de la forme et de la lumière, lors même qu'il s'agissait de mettre en scène des figures contemporaines pour lesquelles s'impose la réalité du rendu. Un peu plus de solidité et d'éclat n'eut point nui aux compositions héroïques et poétiques de MM. Humbert, Émile Lévy, Comerre, qu'on s'est accordé pour admirer en première ligne sous d'autres rapports. D'autre part, il a suffi à MM. Benjamin Constant, Henri Lévy, Jean-Paul Laurens et à quelques autres de se montrer plus fidèles aux traditions de force, de chaleur, d'agrément, qui sont celles de la peinture française depuis près d'un siècle, pour obtenir un sérieux et légitime succès. Le *Justinien* de M. Benjamin Constant faisait face au triptyque de M. Puvis de Chavannes, et l'on ne pouvait imaginer de contraste plus frappant. Tandis que les figures de M. Puvis de Chavannes, simplifiées comme dans un rêve, à peine vêtues ou modestement drapées, semblaient prêtes à se perdre dans un crépuscule immatériel, les figures réelles de M. Benjamin Constant, énergiquement accentuées, chargées de costumes éclatants, s'étalaient résolument dans une de ces architectures solides que ce peintre des marbres polis, des métaux luisants, des étoffes somptueuses, excelle à construire et à décorer. Cette magnificence du décor écrasait sans doute quelque peu les acteurs; on se prenait à regretter que la manière inerte ne fut pas, dans cette toile éclatante, mieux subordonnée à l'humanité vivante; néanmoins, on gardait de cet éblouissement oriental une vive et forte impression. Le *Saint Jean-Baptiste* de M. Henri Lévy, tout plein de l'esprit brillant des décorations mouvementées du XVII[e] siècle, morceau hardi et fier, d'une exécution libre, savante, animée, réchauffait vraiment les yeux attristés par l'uniformité terne et pâle des peintures environnantes. Quant à M. Jean-Paul Laurens, dans un petit cadre anecdotique, il a su montrer son talent de peintre, murissant chaque jour par la réflexion et acquérant, par le travail, plus de souplesse, de chaleur et de liberté. C'était encore avec intérêt qu'on s'arrêtait devant le *Roméo et Juliette* de M. Albert Maignan et devant la *Folie du roi Nabuchodonosor* de M. Rochegrosse, bien qu'il soit arrivé souvent à M. Maignan, de traiter des sujets littéraires, avec une plus heureuse simplicité, et que M. Rochegrosse n'ait pas encore donné, dans cette toile trop anecdotique, ce qu'on est en droit d'attendre, après l'éclat de ses débuts, d'un esprit si curieux et d'une imagination si vive.

Il faut vraiment savoir gré de leurs efforts heureux à MM. Puvis de Chavannes, Benjamin Constant, Humbert, Emile et Henri Lévy, Comerre, Maignan, Rochegrosse, et quelques autres, alors que l'appauvrissement de l'imagination poétique et pittoresque devient plus visible chaque jour chez nos peintres de figures en même temps que s'accentue leur soumission irréfléchie aux déclamations

courantes sur la modernité de l'art. Le mépris naturel ou affecté pour toute haute culture intellectuelle, qui caractérise bon nombre de nouveaux venus, se trahit d'ailleurs par leur impuissance à saisir ce que toute réalité contient de grandeur ou de grâce, autant qu'à s'élever jusqu'aux conceptions d'ensemble dans l'ordre historique ou idéal. La plupart des nudités exposées au Salon, marquent avec une brutalité navrante ce refroidissement de l'esprit. Il est bien peu de ces morceaux de chair copiés sur le modèle inerte, avec l'indifférence du photographe, qui témoigne par la pureté des lignes, la splendeur des formes, l'exaltation de la couleur, une émotion délicate ou même une sensation profonde ressentie devant la créature et la vie. Des apparitions poétiques comme la *Solitude* de M. Henner, des études hardies et brillantes comme l'*Eveil* de M. Carolus Duran, ou délicate et gracieuse comme le *Floréal* de M. Collin, sont des exceptions trop rares au milieu d'une nombreuse et bien mauvaise compagnie. Là, comme partout, on perd l'habitude de la composition, c'est-à-dire de la réflexion, et cette paresse d'esprit, qui se trahit par des à peu près d'exécution comme par des à peu près de sensation, laisse à bien peu d'ouvrages prendre cette solidité qui est surtout nécessaire à de simples morceaux de bravoure, brossés pour le seul régal des yeux

C'est dans le portrait, c'est-à dire dans un genre restreint, se prêtant sans doute aux plus beaux développements de l'observation, comme aux raffinements les plus exquis de l'exécution, mais n'exigeant, en somme, ni des efforts prolongés, ni une conception puissante, que notre école fatiguée garde encore, par sa franchise, une incontestable supériorité. Par la précision rigoureuse de son dessin, comme par la chaude solidité de sa peinture, et la netteté virile de ses expressions, M. Elie Delaunay est un véritable maître. On peut en dire autant de M. Bonnat, qui, cette année, a fixé les traits de M. Pasteur et de M. le vicomte Henri Delaborde, en des images si vigoureusement frappées, de M. Jules Lefebvre, qui a donné à ses deux portraits de femme, d'une distinction si naturelle, l'autorité d'un style ferme et pur, dont il reste aujourd'hui presque le seul à maintenir la tradition, et enfin, de M. Cabanel, qui, dans sa longue et belle carrière de portraitiste, a rarement fait preuve d'autant de grandeur simple, de force expressive, que dans les deux figures en pied, si calmes et si honnêtes, du *Fondateur* et de la *Fondatrice de l'ordre des Petites-Sœurs des pauvres*. La jeune école, de son côté, qui cherche à donner plus d'animation au portrait, en plaçant hardiment les figures, soit en plein air, soit dans leur milieu habituel, a produit des œuvres fort intéressantes, qui ont mis, une fois de plus, en lumière les noms de MM. Roll, Friant, Fantin-Latour, Mathey, Courtois, Doucet, Morot, Machart, Wencker et quelques autres.

La peinture de genre anecdotique, rustique ou mondaine, qui absorbe aujourd'hui presque toute l'attention du public et presque toute l'activité des artistes,

ne nous semble pas fournir proportionnellement un aussi grand nombre d'œuvres définitives. Sur ce terrain-là nous nous laissons depuis quelques années gagner de vitesse par les étrangers, qui, dans leur observation de réalité, apportent fréquemment beaucoup de simplicité, de gravité, de sensibilité. Le contingent qu'ils fournissent à nos expositions annuelles grossit chaque année non seule-en quantité, mais encore en qualité. Cependant nous avons des maîtres expérimentés, comme MM. Gérome, Boulanger, Jules Breton, qui, avec des qualités bien différentes, mais avec un égal souci de la perfection restent constamment au premier rang, et un certain nombre de jeunes artistes, comme MM. Dagnan-Bouveret, Brouillet, Marec, Geoffroy, Gueldry, qui, dans leur manière simple et émue de traiter les scènes populaires, se montrent disposés à accepter la lutte avec tous les rivaux qui surgissent en ce moment des Pays-Bas, d'Allemagne, d'Espagne, d'Angleterre et d'Amérique. Les mêmes éléments d'émulation se montrent dans la section de paysage, mais là nous avons un plus grand nombre de vaillants combattants, jeunes et vieux, et le seul danger qu'on y court, c'est de ne pas toujours proportionner les dimensions du contenant et la valeur du contenu et de délayer ses impressions dans de trop vastes cadres. Cependant un des survivants, toujours jeune, de la grande génération, M. Français reste là pour leur prêcher d'exemple et pour leur montrer qu'aujourd'hui comme autrefois une toile de quelques pouces vaut autant qu'une toile de plusieurs mètres quand elle est bien remplie et que chaque touche y a sa valeur et sa signification. Autour de lui, MM. Vollon, Harpignies, Pelouze, Rapin, Boudin, Zuber, Dumont, se montrent convaincus de la même vérité.

Le jury de peinture qui montre tant de faiblesse dans les opérations de l'admission, a retrouvé, comme les années précédentes, dans les premiers moments, un peu plus d'énergie lorsqu'il s'est agi de décerner les hautes récompenses. Il a déclaré qu'il n'y avait pas lieu de décerner de première médaille. Dans la distribution des secondes, et des troisièmes médailles il s'est appliqué, avec une impartialité qu'il est juste de reconnaître, à récompenser les mérites divers d'ordre secondaire qui l'avaient frappé. La peinture réaliste des mœurs contemporaines a été récompensée en MM. Marec, Brouillet, Geoffroy, Baudoin, de Winter, Perrandeau, Gelhay, Gilbert, Hubert Vos, Halkett, Durangel, Blayn ; la peinture historique, sous sa forme archéologique, en M. Bordes, et, sous sa forme classique, en MM. Vimont et Luna ; la peinture militaire, en MM. Médard et Grolleron ; la peinture décorative, en M. Ruel ; la peinture de portrait, en MM. Meslé et Lahaye ; le paysage traditionnel, en MM. Albert Girard et Saïn ; le paysage d'impression, en MM. Loir et Binet ; la peinture de fleurs, en MM. Cesbron, Thomas, Rivoire ; la peinture de nature morte, en MM. Bail et Zakarian. Parmi les artistes signalés de la sorte, il se trouve quelques hommes mûrs qui ont probablement atteint le maximum de leur force, mais il

en est d'autres plus jeunes, presque à leurs débuts, dont les qualités déjà brillantes marqueront sans doute avec plus d'éclat dans l'avenir. On a remarqué aussi quelques œuvres pleines de jeunesse et rayonnantes d'espérance dans les quarante-six peintures que le jury, avec une bienveillance parfois difficile à comprendre, a généreusement honorées d'une mention, notamment celles de quelques peintres étrangers dont les noms s'y mêlent en assez grand nombre à ceux d'estimables amateurs, de respectables dames, d'aimables demoiselles. Cette section largement hospitalière pourrait s'appeler la section de politesse ; en l'ouvrant aussi facilement, on fait d'ailleurs moins d'heureux que de mécontents ; ceux qui restent à la porte se trouvent, parfois avec raison, aussi méritants que ceux qu'on y accueille et se lamentent d'autant plus fort qu'ils sont soutenus par l'opinion publique.

La médaille d'honneur dans la section de peinture, a été donnée, comme l'année précédente, par tous les artistes réunis au nombre de 370. Comme d'habitude, l'entente n'a pu se faire au premier tour. M. Jules Lefebvre n'a obtenu que 136 voix lorsqu'il en fallait 186 pour atteindre la majorité absolue ; mais il dépassait de beaucoup déjà tous ses concurrents dont les plus proches, MM. Benjamin-Constant et Humbert, n'avaient rallié, l'un que 69 voix, l'autre que 38. Au second tour, M. Lefebvre a passé haut la main avec 183 voix, c'est-à-dire la majorité absolue sur 354 votants, lorsque le quart seul des voix était exigé. C'est donc une des médailles d'honneur décernées dans la section avec le plus d'entrain possible comme la récompense d'une carrière très honorable et très laborieuse.

Dans la section de sculpture, le jury plus restreint (composé seulement des artistes hors concours) n'a pu, malgré le grand nombre de belles œuvres exposées, s'entendre pour décerner la médaille d'honneur. Au premier tour de scrutin, M. Chaplain, graveur en médailles, a obtenu 9 voix, M. Schœnewerk, 9, M. Mercié, 28, M. Longepied, 7, M. Peynot, 7, M. Lanson, 4, M. Aizelin, 3, M. Cain, 2, MM. Dubois, Leroux, Franceschi, 1. Les deux tours suivants n'ont pas donné non plus de résultats, le règlement plus sévère des sculpteurs exigeant toujours, pour l'obtention de cette haute récompense, la majorité absolue des voix. Si un règlement était appliqué à toutes les sections, si le quart des voix avait suffi chez les sculpteurs comme chez les peintres, c'est le pauvre Schœnewerk, mort si malheureusement, qui eût recueilli sur sa tombe cet hommage tardif de ses confrères, hommage bien dû à une existence si laborieuse et à une série d'œuvres si charmantes, car au dernier tour on avait réuni 17 voix sur son nom. En maintenant la rigueur de leurs règlements, les sculpteurs, nous le reconnaissons, conservent à leurs récompenses une plus haute valeur et donnent un bon exemple que les autres sections pourraient imiter utilement. Il n'en reste pas moins fâcheux pour le public que les artistes du rez-de-chaussée et ceux du

premier étage ne puissent s'entendre à ce sujet, car les résultats donnés par cette diversité des statuts sont chaque année pour lui un sujet nouveau d'étonnement ; les gens simples ont beaucoup de peine à comprendre que la médaille d'honneur trouve si facilement à se placer dans les galeries de la peinture dont la médiocrité générale frappe tous les yeux, tandis qu'on ne sait jamais à qui la remettre dans ces galeries de sculpture où, depuis un certain temps, presque tous les ans, quatre ou cinq chefs-d'œuvre se disputent l'admiration des connaisseurs. Il est probable que si MM. Mercié et Paul Dubois n'avaient pas déjà obtenu plusieurs fois cette marque d'admiration, ils seraient entrés plus sérieusement en ligne avec leurs deux belles œuvres, le *Tombeau du roi Louis-Philippe et de la reine Marie-Amélie* et la *Statue équestre du connétable de Montmorency*.

Le jury de la sculpture a réparti ses autres récompenses avec sa discrétion et sa gravité habituelles : deux premières médailles seulement, à MM. Peynot et Boucher, justement conquises par des ouvrages savants, d'une hardiesse de bon aloi ; sept secondes médailles constatant des progrès marqués chez des artistes déjà en vue, ou signalant des débuts intéressants. En revanche, il s'est montré plus prodigue encore de mentions honorables que le jury de peinture. Soixante et un artistes lui ont paru mériter cette attention ; il faut avouer que, dans le nombre, quelques-uns s'étaient distingués par l'envoi de travaux vraiment remarquables, pour lesquels ils pouvaient espérer plus encore sans trop de présomption. Toutefois ce serait avec peine que nous verrions à son tour le jury de sculpture, soit pour les admissions soit pour les récompenses, s'engager, même en fait de distinctions honoraires, dans cette voie de bienveillances excessives qui n'est utile à personne, ni aux artistes ni au public. Les conséquences fâcheuses de ce laisser-aller sont trop visibles chez les peintres pour que les sculpteurs puissent avoir envie, ce semble, de les imiter sur ce point.

GEORGES LAFENESTRE.





ÉMILE POUVILLON

CÉSETTE — L'INNOCENT — JEAN-DE-JEANNE (1)



MILE POUVILLON est un maître. Un maître incontestable, d'une mélodie simple et d'autant plus heureuse, d'une expression exquise et fortement exacte, d'une saveur toujours douce et toujours neuve, seulement dans les choses petites, faciles, réalistes, mais selon l'art d'un dilettante, et réelles à peine, enveloppées, comme un bouquet de fleurs champêtres, d'un ruban rose adroitement noué. Pouvillon est un poète à l'aquarelle, un poète dont la prose patiemment composée coule avec la gracieuse allure d'un ruisseau jaseur dans un lit de sable et de cailloux bleus, sous une ombre verte, ensoleillée. Et les feuillages, en dissipant de leurs frisselis les tristesses des vilenies rurales, se peuplent de nids et s'éclairent de couples enlacés, dont les pieds nus sont propres comme les gazons du mois de mai. Ce rythme berce notre cœur las de tant de tortures en une cadence de rêve, plus fraîche que la brise des aubes printanières éveillant l'horizon. Oui, ce style repose, il est plein de grâce, il charme, il vous tient entraîné, comme si l'illusion ouverte devant vous était vraiment la vie. La vie n'est qu'une tragédie en ses banalités,

(1) 3 vol. Paris, A. Lemerre, éditeur.

et nous aimons souvent à croire qu'elle n'est qu'une idylle. Les successions de dessins et de tableaux voilés de la lumière ténue des fresques de Puvis de Chavannes que nous présente Emile Pouvillon, il les calque sur la nature ; mais en ces cadres, avec des couleurs et des sentiments de sa patrie quercinoise, il n'écrit qu'un poème. Plus d'une fois, j'ai songé à Horace, à son bois de Tibur. Pourquoi ? Je ne sais trop.

J'ai vu ce pays, où se déroulent les paysages dramatiques de Pouvillon. J'ai séjourné en ces vallées farouches, innombrables ainsi que les chutes des vagues. Eh bien, les mœurs que j'y ai surprises, les immoralités que j'y ai vues et étudiées, me forment une différente patrie que celle si magnifiquement peinte par Pouvillon. Les idylles y sont barbares, souillées de vice brutal ; dans ces régions, si rebelles ou si malhabiles aux raffinements de notre civilisation, l'homme est aussi vil, plus abject peut-être que dans nos régions déjà si peu rustiques. Avec un scrupule profond, Pouvillon a démontré la convoitise de ces brutes humaines pour l'argent; mais la brute, il l'a parée, il l'a trop embellie à l'image de ses conceptions poétiques, et c'est surtout la bête qui est robuste en ces êtres, car elle s'y réveille souvent et n'y meurt jamais. Ces gens ne vivent que d'instincts, d'appétits. « Loquaces, envieux, pleins de méchanceté pour le prochain », a écrit Camille Lemonnier. De même on peut dire des paysans du Quercy et de tous, ce que l'auteur de *Un coin de village* a dit de ses paysans brabançons. Et pourtant, malgré moi peut-être, j'aime leur vie de bête. Car elle est libre, toute nue au grand soleil, dédaigneuse de tout gouvernement. Pour eux, un Dieu, une religion bien simple, et quand, le dimanche et les jours de fête, ils se sont rendus aux offices, quand par des prières ces superstitieux ont lavé leurs péchés, ils retournent à la terre, à l'appât du gain, avec la même véhémence basse et naïve.

* * *

Césette est mon préféré. Ce roman est une nouvelle développée sur un thème unique en des chapitres dont je ne voudrais pas enlever un seul mot. Le sujet ? Un toucheur de bœufs qui hésite entre l'argent et l'amour. Jordi aime Césette qui n'a rien de ce monde que ses jolies dents et ses mains laborieuses. Et il a faim de la fortune de Rouzil, l'héritière du Ramaïrel, qui ne lui dit pas non.

Ainsi, trois sensations, trois états d'âme, pas plus. Décrits à petits traits, à nuances claires, sans l'emportement rouge de Léon Cladel. Puis, avec une délicatesse attendrie, quatre ou cinq coups de pastel, et les paysages surgissent comme reflétés par un miroir fidèle. Je ne connais pas de plus délicieux tableau que le départ de Césette pour le Ramaïrel. La route apparait sinueuse et blan-

che à travers l'aube, et dans le gai réveil des choses s'exhale la mélancolie de la pastoure qui regrette tant sa famille et ne reverra jamais plus peut-être ce pays qui pour elle est le monde.

Césette, nous la retrouvons un peu dans l'*Innocent*. Car Bernade ne songe point à l'argent, mais à son amour. Elle a même le sentiment de l'honneur, elle l'a jusqu'à la folie, jusqu'à vouloir en mourir. Donat, son promis, est un riche héritier, dont le père Ignace-Girma-Miquel Trémissal représente bien la rapacité crochue, sournoise, toujours en éveil et en lutte, de cette caste rurale. D'ailleurs, tous rapaces dans ce roman, tous persécutés du besoin d'arrondir le domaine, d'entasser les écus au fond de l'armoire, d'augmenter les troupeaux, de rogner sur la pitance pour pouvoir acquérir au bout de tant de mois parfaitement calculés, une parcelle de luzerne. Ils sont si corrompus par la ladrerie, que le frère de Donat, l'Innocent est moins regardé chez lui, aux Albarèdes, que les hiboux velus. Vêtu de loques, il mange les résidus de cuisine, vole du pain, arrache au hasard de ses courses des légumes et des racines, et le ventre repu, il s'endort sous les ombrages, grimpe aux peupliers qui bordent la Garonne avec une adresse d'écureuil, ronfle dans un soleil cuisant, au fond d'un chemin creux.

Et pourtant un jour, cette créature difforme et incomplète est prise soudainement d'une fièvre de virilité. Avec Bernade qui pleure l'abandon de son bien-aimé, ils suivent la rive droite de la Garonne. L'Innocent estime beaucoup Bernade, il s'attache à ses trousses comme un chien, car seule elle a pour le déshérité de la miséricorde et des secours. Peut-être l'indulgence d'une nature malheureuse pour un être infortuné. Mais qu'importe ? Bernade assiste de son cœur l'Innocent, qui est déjà un homme ; et voilà que tout cheminant sous les charmilles épaisses, l'Innocent eut un frisson de vie, et tressaillant d'une secousse, rieur et brutal, il allongea dans l'herbe la fille déjà possédée par Donat. Un morceau de pain qui roule de la poche de la paysanne, sauve l'affamé de son crime inconscient.

Mais un passant a vu l'embrassement, n'a voulu voir que cela. Juste, c'était Miquel, le père de Donat, pour qui la chose tombe à point, puisque Bernade est sans le sou. Cependant, l'amour reste vivace dans le cœur de Donat comme un arbre invincible, et le pacifique dénouement d'un procès, engagé par l'exécrable père de Bernade contre les propriétaires des Albarèdes, permet à l'aîné d'avoir le bonheur tant rêvé d'épouser Bernade en conservant sa richesse, celle que les ascendants ont amassée avec tant de peine et de persévérance.

Et puis encore, comme la superstition est ancrée dans ces âmes rugueuses ! Une porte est toujours ouverte à leurs fautes, à leurs crimes, et cette porte mène au Paradis. Moyennant quelques cierges et quelques prières, les saints du pays quercinois se chargeront toujours de fléchir la toute-puissance du Roi des

cieux, même pour Mataly, cet ivrogne dont la vie est une débauche. Et voici la procession de saint Pinian, à Montauriol; voici la noce qui s'agenouille dans la chapelle du village, puis s'enguirlande à travers les prés; et le soir, après un gargantuesque festin, les danses sous le vieil ormeau des Albarèdes. Le petit qui va naître sera un bienheureux. Ainsi, elle est vaincue par l'honnête paysanne, la Tantare qui vend l'amour et des drogues pour en guérir.

Seul, l'Innocent demeure en sa décrépitude. Le lendemain des noces, grisé de vin et repu de mangeaille, il se tue par accident dans la *gaure*. Et deux manœuvres qui vont au travail ne s'émeuvent même point de ce cadavre, guenille d'un rien, comme si Pierrillou n'avait jamais vécu.

Jean-de-Jeanne est un roman d'héroïsme. Un bâtard qui épouse une fille trompée, son amie Judille, et déclare, le cœur un peu vibrant d'une émotion sensuelle: « Je sais ce que c'est, j'ai assez pâti d'être bâtard; ce que j'ai souffert, je ne le ferai pas souffrir à un autre... C'est trop d'un Jean-de-Jeanne, ton Jean-de-Jeanne à toi ne sera ni bâtard ni orphelin. »

Ce toucheur de bœufs, pauvre, indifférent à tous, qui geint à la peine sans se plaindre jamais, se souvient que sa mère n'a pas voulu boire la honte de son crime d'amour et s'est jetée dans l'Aveyron, non loin de ce passage du bac, où un soir, au crépuscule, il avoue enfin à Judille la jalousie dont il souffre. Et on le chasse, on le bafoue. Antonin l'oiseleur se goberge, bat la joie du ventre et des mâchoires et de tout, à cette chaumine où la glorieuse Sérène mange son fonds avec son revenu, où Judille se laisse insouciamment aller au plaisir de vivre. Jean-de-Jeanne s'est loué chez le boucher Londios, rue Mointre à Montauriol. Et encore et toujours à la peine, au service des autres, à garder des bœufs, à conduire des troupeaux sur les routes, au grand soleil, à la belle étoile, pendant les orages; seulement il gagne des pistoles, et cela fait toujours du bien à un paysan, pas vrai? Il suit aux cabarets les garçons d'abattoir, il va voir des filles. Une petite nouvelle, descendue à peine de ses montagnes, lui égratigne un peu le cœur. Mais il songe à Judille et se garde vierge, le pauvret, ayant le pressentiment qu'un de ces beaux matins on aura recours à lui, là-bas. Et il lui tarde! Lorsqu'un samedi de foire à Caussade, sur la route si bruyante tout à l'heure, il voit arriver qui? la tante Sérène elle-même, la mère de Judille. Elle menait sa chère Casta, la vache de Soumeilles, la compagne de ses labeurs et de ses tendresses, à l'ombre de laquelle il s'endormait dans le sillon parfois...

Et suivent des pages magistrales, qui ne sont plus des aquarelles, mais des tableaux de Courbet, puis de Rembrandt : le marché de Caussade, acheteurs et vendeurs, gens et bêtes ruminant ensemble leurs idées. Ensuite, à travers les ténèbres, Casta, déjà vieille, usée, amaigrie, traînant une plaie saignante, s'arrêtant dans la nuit, sur le chemin de l'abattoir, pour râler. Quel martyre pour

le compatissant rural, qui, dans l'antre de mort, éclairé par une aube sale et suintant le massacre, frappe du lourd marteau le front de sa Casta, qu'il délivre de la vie. Et la charogne de cette bête aimée « s'étalait avec son ventre ouvert et sa tête pelée et grimaçante. » Jean-de-Jeanne, qui seul a eu pitié de la Ginaille, une ancienne abandonnée avec sa poule aveugle et vivant au hasard, prodigue du cœur autour de lui. Les choses hideuses, les immoralités, lui répugnent et l'outragent. Ce livre tressaille d'amour, et le bâtard, en ces pays de fervent égoïsme, est certes bien un héros.

Il y a dans ce dernier ouvrage, un effort vers la diversité du rythme. Pouvillon a la phrase facile, ce qui ne signifie point qu'il l'écrive facilement et que la construction n'en soit pas savante. Il a deux manières de l'établir, trois parfois, jamais davantage. Elle coule, limpide, chantante, comme une aurore dorée, comme un vol d'oiseau qui plane en plein ciel. Mais une sincérité d'artiste y vibre, une passion du mot précis, de la note juste, de la couleur voyante. Sa prose s'enrichit des expressions du pays quercinois, de la poésie du cru. Point de néologismes : ou plutôt trois mots de l'idiome roman traduits, mais apportés avec réserve, avec une explication, comme si le romancier tenait à demander excuse. Et ce rythme n'est point monotone, il rajeunit les sensations et nous baigne d'une candeur délicieuse qui réconforte. Car, en son modeste costume de paysan, Emile Pouvillon poursuit avec lenteur, mais sans lassitude, son chemin d'artiste vers la lumière, la gloire au front, la foi au cœur. Il choisit ses heures, les plus douces, les plus saines, celles qui versent dans les rêves de l'inspiration et de l'azur. Son cœur n'est point tourmenté. Pouvillon, comme tout artiste, souffre bien du tourment de son art. Mais il n'a point la fougue exubérante de Cladel, la douloureuse puissance de Zola, la compréhension évocatrice de Flaubert. Dans ses sentiers de campagne, il appelle à lui les âmes des paysans, les étudie, les ouvre, nous les expose délicatement, comme s'il s'agissait de mystères, comme s'il cueillait des fleurs et des fruits. Tous les sites, tous les types qu'il exprime ont été vus, choisis et aimés. Et il nous les fait aimer, et il nous emporte vers l'idéal en un essor qui est une volupté.

GEORGES BEAUME.





JOSEPH LEMERCIER



La mort en frappant Lemercier a fait disparaître une des plus grandes figures de l'art industriel moderne.

Lemercier qui vient de s'éteindre à quatre-vingt-quatre ans accomplis, chef d'une des plus importantes imprimeries artistiques de l'Europe, était l'aîné des dix-sept enfants d'un modeste vannier de la rue de Sèvres. Doué d'une nature ardente, dévoré du désir de venir en aide à la nombreuse famille qui l'entourait, facile à s'enthousiasmer, résolu, sobre, persévérant, sentant en lui la force et le courage égaux à la volonté, il entra tout jeune et par la plus modeste des portes dans cette existence laborieuse dont la mort seule devait interrompre la fiévreuse activité.

A l'époque où le jeune Lemercier cherchait, non encore la voie à suivre, mais simplement les moyens de gagner sa vie, la lithographie était florissante en France. D'où vint l'attrait exercé sur le jeune homme par cet art nouveau ? Fut-il même réellement séduit par les premières épreuves aperçues ? Une vocation s'éveilla-t-elle en lui ? Questions difficiles à résoudre, car les débuts de Lemercier furent des plus modestes, nous pouvons le dire sans outrager sa mémoire ; tout jeune il entra chez un imprimeur lithographe pour remplir les humbles



Imp. Lemercier

fonctions d'homme de peine. Intelligent, infatigable, désireux de comprendre les secrets de l'art qui s'exerçait autour de lui, le jeune homme ne tarda pas à mériter de sympathiques attentions.

Peu de temps après son entrée dans la maison, on lui confiait déjà le difficile et délicat travail du grainage des pierres ; son habileté devint bientôt si grande que tous les artistes qui étaient en rapport avec la maison ne tardèrent pas à exiger que les pierres dont ils avaient besoin fussent grainées par Lemercier. Ceci était un grand pas en avant, quelque chose comme une collaboration secrète, l'aube d'une réputation qui, vu la nature de l'homme, ne pouvait que grandir.

En effet, à force de tourner autour des presses, à force de regarder tirer des épreuves, à force de comparer entre eux les résultats obtenus, Lemercier ne tarda pas à deviner une grande partie des multiples secrets de cet art d'imprimeur qu'il devait porter si haut par la suite.

Aussi quand il lui fut enfin permis de travailler à la presse, ses progrès furent-ils rapides et les épreuves qu'il tira furent-elles bientôt aussi recherchées que ses grainages avaient été prisés jadis. C'est chez l'imprimeur Langlumé qu'il entra en 1825 et fit un rapide apprentissage. Peu après, sûr de sa force, confiant en son courage, n'ayant que son inébranlable volonté pour ressource, il installa bravement une presse dans la chambre qu'il habitait et se mit au travail, seul et confiant dans l'avenir. Ses espérances ne devaient pas être déçues ; aux qualités morales que nous lui avons reconnues, il joignait un grand fonds d'amabilité et de courtoisie; l'affection venait facilement à ce charmeur et grandissait au fur et à mesure qu'on le connaissait davantage. Aussi peut-on dire que les amis des premiers jours furent aussi ceux de ses dernières heures.

C'est à cette époque qu'il eut le bonheur de rencontrer un de ces féconds artistes qui avaient pressenti tout ce que la lithographie, cet art charmant, pouvait offrir de ressources à son crayon habile ; Achille Deveria fut en réalité le premier client de Lemercier et c'est à l'impression de ses œuvres qu'il dut la naissance de sa réputation (1). Il put alors acheter la moitié du brevet d'un nommé Scheyer et vit bientôt défiler dans son modeste atelier Grèvedon, Maurin, Marin Lavigne, Victor Adam, Léon Noël, Aubry-Lecomte, Sabatier, Deroy,

(1) Le portrait de Lemercier que publie *L'Artiste*, est la reproduction d'une lithographie inédite, faite par Achille Deveria en 1830. Cette reproduction a été exécutée d'après l'épreuve unique, appartenant à M. Collin, gendre de Deveria. Il existe de nombreux portraits de Lemercier, peints ou sculptés par ses amis à différentes époques de sa longue carrière artistique; mais il n'en est aucun qui nous ait paru aussi intéressant et aussi peu connu à la fois que celui qui accompagne ces pages. Notons à ce propos que le sculpteur Antoine Moine a reproduit les traits du célèbre imprimeur lithographe dans l'une des figures de tritons qui décorent les fontaines monumentales de la place de la Concorde.

Gavarni, de Lemud, Lassalle, Bargue, tous ceux enfin qui ont porté si haut la réputation de notre art lithographique.

Il faut dire qu'il était un praticien habile, toujours au travail, n'aspirant jamais au repos, prêt à se dévouer à toute œuvre nouvelle, guidé par un goût sûr et donnant des conseils précieux; il excellait dans les essais, ce qui le faisait particulièrement apprécier des artistes toujours désireux que leur pensée soit fidèlement traduite par l'impression.

Devenu possesseur de sept ou huit presses et conduisant une petite équipe d'ouvriers, il installa rue du Four un atelier qui devint bientôt insuffisant et qu'il transporta dans un ancien jeu de paume, rue de Seine; c'est là que pendant plus de quarante années, il dirigea cette maison d'impression lithographique dont la réputation est européenne.

Les amitiés qu'il avait su grouper autour de lui aux temps de ses premières tentatives, devinrent plus ardentes encore au début de cette entreprise hardie qui pouvait n'être point sans danger; nous retrouvons dans nos papiers une lettre de M. de Lemud, qui en 1876, lorsque nous rédigions un travail sur son œuvre, nous écrivait « combien il était heureux de se souvenir d'avoir trouvé, il y avait quarante ans, chez Lemercier une bienveillance qui lui avait aplani toutes les aspérités du début. »

Ses efforts obtinrent le succès qu'ils méritaient; les encouragements et les honneurs ne tardèrent pas à affirmer sa réputation grandissante; médailles et récompenses aux expositions, croix de chevalier de la Légion d'honneur (1847), décorations étrangères vinrent tour à tour encourager l'infatigable travailleur, et disons-le, ces distinctions successives n'altérèrent en rien ni son ardeur au travail, ni sa bonté, ni sa modestie native.

Après le grand ouvrage, *le Concile*, qu'il fit exécuter dans ses ateliers, il fut créé comte romain par le pape Pie IX et donna à cette occasion une preuve nouvelle de la simplicité digne qui faisait le fond de son caractère. Les statuts de l'ordre donnent des armoiries à tout nouvel élu, mais lui laissent le droit de remplir à sa fantaisie une des pièces du blason : Lemercier qui n'avait pas oublié sa modeste origine et la profession de vannier qu'il avait exercée avec son père, mit deux paniers d'osier sur la pièce qu'il avait le droit de remplir à sa guise.

Chef d'une maison importante, directeur d'un personnel nombreux, jeune encore et, bien que parti de rien, arrivé à la fortune, il ne sentit aucun mouvement d'orgueil; son urbanité naturelle sembla grandir avec ses succès et pendant les longues années qu'il dirigea sa maison, il fut constamment bon et paternel pour tous ceux qui l'entouraient; les ouvriers, il le disait sans ostentation, étaient pour lui une seconde famille.

L'espace nous manque pour citer une foule d'anecdotes qui prouveraient surabondamment que cette appellation gracieuse était non seulement sur ses lèvres

mais aussi dans son cœur; toute infortune ou toute souffrance qui se révélaient autour de lui étaient sûres d'être promptement et discrètement soulagées. Le travail était toute sa vie et le sort des travailleurs sa constante préoccupation.

Il fonda plusieurs sociétés de secours mutuels, il fut longtemps le président de la société de la Monnaie qui doit en grande partie à son initiative et à son dévouement la prospérité dont elle jouit aujourd'hui.

Guidé par sa haute intelligence et sa constante aspiration vers le beau, il fut l'implacable ennemi de la routine et l'infatigable essayeur de tous les nouveaux procédés ; aussi l'art lithographique lui doit-il de sérieux progrès. Le premier peut être après avoir compris, pour ainsi dire créé, la chromo-lithographie, il pressentait ce que la photographie pouvait apporter d'éléments nouveaux à l'industrie qu'il avait portée si haut. Tout chercheur, tout inventeur, tout rêveur même, était le bienvenu auprès de lui ; à toute tentative, si peu certains que soient les résultats, il sacrifiait sans compter, intelligence, aide, temps et argent, sûr qu'au milieu de tous ces tâtonnements il pourrait arriver un jour au moment heureux de la découverte.

L'événement lui a souvent donné raison. La maison qu'il a fondée a exécuté pour la France et pour l'étranger les travaux les plus importants de ces cinquante dernières années. C'est dans ses ateliers que furent imprimées en couleurs les reproductions des aquarelles représentant les différentes cérémonies du mariage de l'Empereur de Russie, et les costumes de l'armée russe. De ses presses sont sortis aussi le très remarquable ouvrage du prince Gagarine, *le Voyage au Caucase* dont les planches furent exécutées par Mouilleron, Eugène Leroux, Jules Laurens, Célestin Nanteuil, etc., travail remarquable et qui donne une juste idée de ce qu'était alors cet art trop délaissé de nos jours ; le *Voyage romantique et pittoresque dans l'ancienne France,* du baron Taylor ; la reproduction du superbe manuscrit des *Heures d'Anne de Bretagne* et le *Livre de prières de Jehan Fouquet* dont les remarquables miniatures sont si justement admirées. Citons encore au hasard de la mémoire la très remarquable aquarelle représentant la chapelle où repose le prince Albert, que la reine Victoria lui fit reproduire, les belles planches des *Arts au moyen âge* de Ferdinand Serré, celles des *Arts industriels* de Jules Labarthe. On le comprend, ceci n'est point une énumération complète, le catalogue de l'œuvre de Lemercier demanderait pour être dressé beaucoup plus d'espace qu'il ne nous en est accordé pour cette simple notice.

La mort a surpris cet homme de bien le 21 janvier 1887. Presque jusqu'à sa dernière heure il a conservé la plénitude de ses éminentes qualités ; il a pu à son dernier moment voir sans remords et sans regrets repasser devant ses yeux, prêts à se fermer, tous les souvenirs de sa longue, laborieuse et honorable carrière ; il a pu comprendre qu'après son existence bien remplie il laissait un souvenir impé-

rissable et un grand exemple à suivre. Ses funérailles auxquelles assistaient plus de trois mille personnes ont été la traduction fidèle des légitimes et profonds regrets qu'il laissait après lui.

Il laisse une belle tradition à suivre, un grand nom à conserver ; nous pouvons prédire que la tradition sera suivie et que le nom ne s'éteindra pas. Bien que Lemercier n'ait pas eu d'enfant il laisse son neveu qui saura porter dignement son nom et continuer l'œuvre qui fut celle de toute sa longue vie.

AGLAÜS BOUVENNE.





L'EXPOSITION DES AQUARELLISTES



ADIS très fermé et restreint à un petit groupe d'artistes, le cénacle des Aquarellistes qui naguère encore n'entr'ouvrait sa porte que pour de rares élus, soigneusement triés, l'a ouverte, cette année, à deux battants. D'un seul coup, une douzaine d'artistes, d'ailleurs gens de mérite pour la plupart, a été admise à l'honneur très envié, paraît-il, d'entrer dans la Société des Aquarellistes français. Aujourd'hui le cénacle s'appelle légion. Aux expositions précédentes, les jolis tableautins pouvaient s'étaler à l'aise sur la cimaise de la salle Georges-Petit; mais, cette fois, l'élégant local de la rue de Sèze eût été insuffisant si les organisateurs n'avaient eu l'ingéniosité de multiplier les superficies murales par des cloisons qui divisent la salle en plusieurs salons, et créent ainsi une disposition très heureuse pour l'exposition des petits cadres d'aquarelles. Le corridor d'entrée a même été mis à contribution et transformé en une galerie de dessins.

Car on ne voit pas que des aquarelles à l'exposition des Aquarellistes; les

dessins y viennent, tous les ans, plus nombreux; l'eau-forte elle-même y a fait une première apparition et je gage qu'à la prochaine exposition ce ne sera plus, comme à celle-ci, sous la forme d'un envoi unique, mais par nombreuses séries.

Rencontrer là des dessins de MM. Jean-Paul Laurens ou Lhermitte, c'est bien et on ne peut qu'applaudir; mais les vignettes de M. Adrien Marie, bâclées à la hâte pour les publications d'actualité, et qui n'ont, en bonne conscience, que des rapports très lointains avec des œuvres d'art, c'est tout différent : si l'on veut déroger au principe de l'exposition, que ce soit du moins en faveur de productions intéressantes et où l'on puisse trouver quelque mérite. Les dessins de M. Boutet de Monvel échapperont à ce blâme; chez lui la précision et la pureté de la ligne arrivent à une intensité d'expression étonnante. Une série d'illustrations pour *Maître Pathelin* est admirable par la finesse de l'exécution et l'accent d'archaïsme qu'il excelle à leur donner. Quant à ses bambins aux attitudes hiératiques, ils sont d'une gaucherie charmante et d'une vérité d'observation saisissante; on s'attarde avec complaisance devant un cadre où M. de Monvel a mis à profusion des croquis à la plume d'études et de scènes enfantines.

Victor Hugo a ici trois illustrateurs : M. Fr. Flameng dont les compositions ont une allure et une couleur bien romantiques; M. Adrien Moreau dont les vignettes sont d'une banalité qu'il est difficile de dépasser; M. Albert Maignan qui a dramatisé à souhait ses compositions par le très habile maniement du clair-obscur. Des dessins de M. Delort pour les *Mémoires de Grammont* il n'y a guère à dire sinon qu'ils n'ont rien emprunté de son esprit à l'auteur qu'ils ont pour mission d'illustrer. M. Jean-Paul Laurens continue à dessiner des compositions pour les *Récits des temps mérovingiens* et il continue à faire de ces illustrations de merveilleux tableaux; M. Maurice Leloir, lui, persiste à illustrer les ouvrages du dix-huitième siècle et il persiste dans de fades vignettes. Pourtant je me garderai de comprendre dans la même critique les dessins pour une édition de *Paul et Virginie* et les eaux-fortes faisant partie de l'illustration de *Lazarille de Tormès;* ces dernières ont un esprit et une verve que M. Maurice Leloir semble ne rencontrer que lorsqu'il manie la pointe de l'aqua-fortiste.

Les fusains de M. Lhermitte sont, comme toutes les œuvres de ce grand artiste, d'une exécution magistrale et d'un style superbe; ce ne sont cependant que d'humbles sujets : un modeste intérieur d'école de village, la cour d'une ferme, un coin d'église rustique, la veillée chez des vignerons, une forge où s'allume dans la pénombre le jaillissement des étincelles, mais vus par un artiste et transfigurés par quelle magie de sa facture ! M. Lhermitte est un poète, un voyant à la manière de J.-F. Millet; il pénètre, à la façon de son grand devancier, l'âme des êtres auprès desquels son émotion d'artiste s'est éveillée : une sobriété de moyens, une exécution puissante par sa simplicité même, font chez lui cette émotion

communicative et créent l'œuvre d'art; ces fusains disent assez qu'il n'a que faire, pour cela, du prestige de la couleur. M. J.-P. Laurens non plus. Artistes de race l'un et l'autre, ils sont d'un dangereux voisinage pour leurs confrères dont les œuvres, par ce rapprochement, paraissent d'une mièvrerie flagrante.

Nous arrivons aux aquarelles. M. Worms, pour cette année, a renoncé à ses scènes espagnoles, à ses manolas et guitarreros; ses deux portraits fermement peints ne nous les font pas regretter. M. Charles Delort, à en juger par ses succès de vitrine chez les marchands d'images coloriées, doit être un des aquarellistes les plus recherchés. Sa *Sortie de la messe* n'intéressera pas les artistes, mais elle intéressera les confiseurs pour lesquels il semble travailler plus spécialement. Nul n'excelle autant que M. de Beaumont à trousser les fillettes aux minois roses, aux nuques blondes ou rousses; en ce genre gracieux et badin, il est le seul qui ait su donner une note d'art. Les fleurs et les natures mortes de M. Victor Gilbert sont d'une couleur agréable, ses bouquetières avenantes, et sa voiture de fleurs abandonnée sous l'averse, d'une fraîcheur et d'un éclat de coloris qui prouvent un réel talent. M. Maurice Leloir revient tous les ans avec ses figures d'une facture extrêmement compliquée et patiente, que l'on pourrait détailler à la loupe, fausses de ton et d'une insignifiance absolue. Les fleurs de M. Eug. Morand sont peintes avec un rare brio, et ses vues d'Italie qui forment le côté le plus important et le plus intéressant de son exposition, montrent un talent très personnel, une manière de voir particulière qui présente les monuments dans une atmosphère, pour ainsi dire, atténuée; il en résulte une impression quelque peu étrange et toute dissemblable de celle à laquelle nous ont habitués les peintres de la lumière vive de l'Italie. Cette interprétation qui n'est pas sans charme, s'applique avec plus de vérité aux intérieurs d'église de M. Morand qu'à ses *Chevaux de Saint-Marc*. Un défaut commun à toutes ses compositions, c'est l'inconsistance des personnages qu'il place dans les monuments et qui, d'ailleurs, ne sont que des figures accessoires, n'ajoutant rien à l'intérêt de l'œuvre; on dirait des ombres errant dans ces architectures. Quelquefois cette inconsistance s'étend même aux premiers plans, nuisant à leur solidité et déséquilibrant la perspective.

Dans les envois de M. Jeanniot, les plus intéressants ne sont pas les pioupious à l'exercice se profilant sur les talus couverts de neige des fortifications; mes préférences vont sans hésiter à quelques cadres de paysages, à une route qui poudroie au soleil, à un potager où midi rayonne, et, par-dessus tout, aux deux saules qui mirent curieusement leurs troncs dans l'eau. Tout est lumineux et aérien dans ces clairs paysages. Je veux signaler aussi, comme un morceau de maîtrise, le groupe de trois figures que le catalogue désigne sous cette rubrique : *D'après nature.*

Je ne crois pas qu'artiste ait jamais déconcerté ses admirateurs de façon plus

décourageante que l'a fait M. Besnard; sa femme multicolore du dernier Salon l'a fait juger très sévèrement. Ceux que cet accès de bizarrerie avait effarouchés, trouveront, parmi la quarantaine de tableaux qu'expose M. Besnard, des œuvres qui commandent l'admiration la plus sincère. Les étranges allégories où, sous quatre figures de femmes couchées, il a symbolisé les éléments, sont d'une conception originale; la facture est large, la ligne expressive. Rien, parmi ces aquarelles, qui ne sollicite l'attention : il y a une intensité de vie et une fascinante expression dans ces têtes de jeunes filles; des paysages de Provence, des vues d'Italie, quelques sites normands charment et caressent le regard par l'harmonie des tons, ou le séduisent par une brillante tonalité. Et dans tout cela on sent l'imagination, le rêve qui affranchit l'artiste des banalités du réel.

Les cavaliers de M. Lewis Brown ont toujours la crânerie de bon ton, la distinction aristocratique qui font à leur auteur une place à part dans l'art contemporain; ses aquarelles sont traitées avec un éclat et une sûreté de touche incomparables, une science consommée du cheval. Les gammes vives de sa palette ne sont jamais discordantes et révèlent un habile coloriste.

Les paysages de Mme la baronne de Rothschild rayonnent de toute la clarté des sites de Provence ou d'Italie, qu'elle interprète de préférence; le *Port de Beaulieu* est un superbe morceau, tout vibrant de lumière, les *Vues de Villefranche* ont un accent bien pittoresque et sont rendues avec une franchise d'exécution inconnue au plus grand nombre des exposants de la rue de Sèze.

Je louerais d'enthousiasme et sans restriction Mme Madeleine Lemaire si je n'avais à citer que ses rutilantes framboises, ses raisins ambrés ou ses fleurs merveilleuses; mais, dès qu'elle quitte ce domaine savoureux et parfumé, il semble que son pinceau perde son prestigieux éclat et sa libre exécution : l'*Abbé Constantin* n'a pas été pour elle un sujet d'heureuse inspiration, ces illustrations sont mièvres et parfois pauvres de dessin. Les vues du palais de Versailles que M. Pujol inonde d'air et de soleil, sont d'un artiste de talent, d'une virtuosité surprenante; c'est un pur éblouissement cette fenêtre ouverte que la lumière d'un jour d'été envahit avec fracas, accrochant ses rayons aux fers ouvrés du balcon, aux saillies de la façade où flamboie le rouge cru des briques. Dans la *Lecture du sonnet*, je n'aurais aucun regret de voir disparaître les personnages pour admirer à mon aise le rendu de ce somptueux intérieur. Son portrait de femme est une erreur accidentelle de cet artiste, nouveau venu parmi les Aquarellistes et qui s'annonce comme l'un des plus intéressants.

MM. Français et Harpignies, ici comme partout ailleurs, restent des maitres paysagistes. Ce ne sont pas des troupiers que peint M. Detaille, ce ne sont que des uniformes, mais avec une précision à défier l'objectif photographique; le dessin est serré, mais les attitudes sont d'une raideur qui exclut tout pittoresque : des documents, peut-être; des œuvres d'art, point. Les militaires de M. Lous-

tauneau ne sont ni l'un ni l'autre; les *Loisirs d'un réserviste* sont amusants par le côté anecdotique, le reste ne vaut pas d'être cité. L'aquarelle est, pour M. Charles Meissonier, un art totalement fermé, tout est faux et lourd dans ses colorations et dans son dessin. De M. Duez, des marines lumineuses et des fleurs magnifiques; puis une réduction de son vaste triptyque du Luxembourg, *Saint Cuthbert,* habilement rendue mais de peu d'intérêt.

Les vues de Venise et de Naples exposées par M. Béthune sont toutes des œuvres de maître; la limpidité de l'air, la transparence de l'eau, la blanche silhouette des palais de marbre ont vivement impressionné son œil d'artiste et il a rendu cette impression dans un sentiment très personnel et avec une habileté consommée. Dans les marines de M. Courant, sauf un éclairage un peu diffus qu'expliquerait peut-être l'atmosphère brumeuse des côtes normandes, il y a des qualités d'harmonie et de charme que possèdent peu la plupart des aquarellistes. Chez M. Escalier la sécheresse de l'architecte et du décorateur nuit à ses monuments et à ses figures; dans un coin de paysage ensoleillé il a trouvé une note heureuse. Aquarelles ou dessins, les marmots de M. Boutet de Monvel sont irrésistibles d'ingénuité et de naïve sincérité; l'exécution savante, consciencieuse et patiente, n'exclut en rien l'intérêt artistique de ces compositions. Il n'en est pas de même de celles de M. Dubufe fils, où ne se manifeste nul souci du dessin, et qui seraient d'une insignifiance parfaite si la main d'un maître illustre n'avait tracé sur l'une quelques notes de musique. Quant aux soudards et aux odalisques de M. de Cuvillon, mieux vaut n'en rien dire.

Des chats de M. Lambert, des chiens de M. de Penne, des chevaux de M. Max Claude : tout cela est dans l'ordre et de tradition; ce dernier pourtant a fait plus et mieux, je veux parler de quelques paysages alpestres, effets de nuit ou de crépuscule d'une impression très intense. Les aquarelles de M. François Flameng sont d'une fantaisie et d'un faire charmants. La grave et presque surhumaine figure de *Thomas d'Aquin*, par M. Jean-Paul Laurens, est une des œuvres les plus remarquables de cette exposition. Vêtu du froc blanc, assis à un pupître, Thomas d'Aquin écrit la *Somme;* la page blanche du volumineux grimoire reflète sa clarté sur l'austère visage du théologien et met en lumière la sévère majesté de ses traits; c'est une puissante et magistrale évocation, interprétée avec la vigueur de touche incomparable de M. J.-P. Laurens; en dépit de la juxtaposition des tons opposés — fonds sombre de la cellule et vêtement blanc du Dominicain — rien ne détonne dans cette superbe aquarelle. Quelques marines de feu Isabey portent la marque du vieux coloriste. M. Roger Jourdain rend les prairies et les grèves dans une note intéressante et juste. Les paysages de M. Yon dénotent un talent bien personnel et une vision juste; ils sont aériens et lumineux et découvrent des horizons d'une perspective grandiose. M. Vibert recommence toujours sa même exposition de prélats vêtus de pourpre, il y a

ajouté, cette fois, un portrait de magistrat, togé de rouge aussi, d'un faire moins mesquin et plus sincère. La *Baigneuse* de M. Boilvin est d'un dessin lâché, d'un coloris insuffisant et faux; c'est à mon sens, l'erreur d'un artiste habile, aquafortiste de grande valeur, qui ne met pas dans son aquarelle autant de couleur que dans ses eaux-fortes.

Admirons, pour finir, les paysages parisiens de M. Zuber : ils sont tous remarquables, mais il en est un qui, si j'en juge par la séduction qu'il exerce et l'émotion qu'il provoque, est un pur chef-d'œuvre. C'est, par un effet de neige et à l'approche du crépuscule, la *Fontaine de l'Observatoire* : par delà les maisons déjà envahies par l'ombre du soir, l'horizon se colore des tons orangés du couchant; à leurs reflets qui découpent en noir sur le ciel les grands marronniers dénudés, la neige qui ouate les bronzes et les marbres de la fontaine, s'auréole d'une teinte doucement rosée; chaque clapotis de l'eau jaillissante ou tombant en cascade, allume dans les vasques et les bassins du premier plan des resplendissements d'or. L'impression est magique dans ce tableau d'une indicible poésie. Voilà un chef-d'œuvre, ai-je dit; je ne vois, à l'Exposition des Aquarellistes, aucune œuvre d'art qui dépasse l'aquarelle de M. Zuber.

JEAN ALBOIZE.





CHANSONS NORMANDES

I

NOUVEAU PRINTEMPS

Laisse enfin, ah ! laisse éclore
Au clair soleil printanier
Ton cœur plein d'aube et d'aurore,
Divine fleur du pommier !

O fleur d'amour, fleur de rêve,
Sors de ton vert corselet,
Rose comme le sein d'Ève
Sous une goutte de lait !

II

RONDE D'AVRIL ET DE MAI

Pour danser, chantons quelque chose,
Fleur de lilas ou fleur de rose !
Quand on chante, on n'est jamais las,
Fleur de rose ou fleur de lilas !

Elle a fui, la saison morose,
Fleur de lilas ou fleur de rose !
Plus de neige et plus de verglas,
Fleur de rose ou fleur de lilas !

Jean propose et Jeanne dispose,
Fleur de lilas ou fleur de rose !
L'Amour suit les gais falbalas,
Fleur de rose ou fleur de lilas !

Belle enfant, pour la bonne cause,
Fleur de lilas ou fleur de rose !
Embrassez Pierre ou Nicolas,
Fleur de rose ou fleur de lilas !

III

RÊVERIE BLANCHE

Près de la bien-aimée
J'étais assis, rêveur,
Sous la neige embaumée
D'une aubépine en fleur.

Voyant ma mie heureuse,
Un invisible oiseau
De musique amoureuse
Emplissait le berceau.

Sur la terre bénie,
Au fond du ciel si doux,
Ce n'était qu'harmonie,
Autour de nous, en nous ;

Et nulle ombre cruelle
Ne nous séparait plus
De l'âme universelle
Où rentrent les élus.

IV

LE PETIT CŒUR DE JEANNE

Jeanne, ma brunette,
Voici le printemps !
Tout est vert. J'entends
La bergeronnette.
Ton petit cœur en bouton,
Le sens-tu fleurir, Jeannette ?
Ne mets pas dans du coton
Ton petit cœur, Jeanneton !

D'un amant honnête
Écoute la voix !
Viens chanter au bois
Notre chansonnette.
Ton petit cœur en bouton,
Le sens-tu fleurir, Jeannette ?
Ne mets pas dans du coton
Ton petit cœur, Jeanneton !

En simple cornette
Viens, sous les buissons,
Avec les pinsons
Faire la dînette !
Ton petit cœur en bouton,
Le sens-tu fleurir, Jeannette ?
Ne mets pas dans du coton
Ton petit cœur, Jeanneton !

V

ROMANCE RUSTIQUE

Dimanche, en sortant de l'église,
Au chant d'un oiselet moqueur
J'ai pris dans l'arbre une cerise.
— L'éclat de vos yeux porte au cœur !

La source avait un frais murmure,
L'air était doux comme du miel ;
J'ai pris une cerise mûre.
— L'éclat de vos yeux vient du ciel !

J'allais en prendre une autre encore,
Lorsqu'au soleil je vis fleurir
Votre bouche couleur d'aurore.
— L'éclat de vos yeux fait mourir !

VI

LA CHANSON DE L'ALOUETTE

Il faut bien que je la croie,
Puisqu'elle en a fait l'aveu ! —
J'ai la tête ivre de joie,
J'ai le cœur plein de ciel bleu.

Est-ce donc vrai ? Quoi ! méchante,
Je te presse entre mes bras ! —
Oh ! la douce voix qui chante.
Chante dans les blés, là-bas !

Dis-moi ce que tu souhaites !
Quel pur joyau, quel trésor ? —
Oh ! comme les alouettes
Jasent dans l'azur et l'or !

C'est pour que tu les écoutes !
Entends-tu leur léger chœur ? —
La plus divine de toutes
Chante, chante dans mon cœur.

VII

A LISE

Où luit ton sourire, la rose
S'ouvre en te bénissant tout bas ;
Où ton beau regard bleu se pose,
Fleurit le Ne-m'oubliez-pas.

VIII

LA CHANSON DES ŒILLETS

Quand l'air qu'on respire est si doux,
Quand partout la fleur s'offre à l'aile,
Pourquoi me désespérez-vous,
Cruelle ?

J'ai prié ces œillets en feu
De vous présenter ma requête ;
Et vous riez de notre aveu,
Coquette !

Que faut-il pour humaniser
Votre fierté de châtelaine ?
Rien n'embellit comme un baiser,
Vilaine !

IX

NICOLE

Une fois, deux fois,
J'embrassai Nicole ;
Une fois, deux fois,
Dans l'avoine folle ;
Puis une autre fois
Tout au fond du bois.

La première fois,
Ce fut par surprise ;
La seconde fois,
Nicole était grise ;
La troisième fois,
Elle a ri, je crois.

X

MANON ET SON SEIGNEUR

Sous un joli pommier vermeil,
Près d'une eau vive au frais murmure,
Manon danse, légère et pure,
Entre deux rayons de soleil.

Par le doux ciel bleu de Septembre,
Elle est adorable, Manon,
Avec sa coiffe de linon,
Son jupon rouge et sa croix d'ambre!

« — Manon, l'or fin de tes cheveux
Vaut les trésors de vingt marquises;
Manon, tes lèvres sont exquises;
Manon, je t'aime et je te veux!»

« — Monseigneur, vous semblez fort tendre;
Mais mon cœur est déjà conquis;
Pour les trésors de cent marquis,
Je ne saurais plus le reprendre.»

Sous un joli pommier vermeil,
Près d'une eau vive au frais murmure,
Manon danse, légère et pure,
Entre deux rayons de soleil.

XI

CHANSON A BOIRE

Saint Leu disait à saint Gilles
Avec un sourire fin:
« — Je mets, par les Évangiles,
Le cidre au-dessus du vin!»

« — Cidre et vin se laissent boire,
Dit saint Gilles à saint Leu;
L'un et l'autre me font croire
A la grandeur du bon Dieu.»

XII

NOËL D'AMOUR

Voyant le ciel noir, le sol nu,
Noël vient, avec son cortège,
Semer, à mains pleines, la neige
Sur les champs, sur le bois chenu.

La neige vole, vole, et tombe .
O les légers flocons tremblants !
On dirait des papillons blancs ;
Moins blanche est la tendre colombe.

Puisque les œillets sont brisés,
Puisque l'hiver bannit les roses,
Nous, près de l'âtre, portes closes,
Chère âme, cueillons des baisers !

XIII

LE BÉNITIER

La fossette de ton menton,
Si l'on y mettait l'eau bénite,
Le Diable même viendrait vite
Y tremper son doigt, Margoton !

Margot, foin du qu'en-dira-t-on !
Sans penser au monde hypocrite,
Laisse-moi tâter, Marguerite,
La fossette de ton menton !

XIV

LA CHOULE

C'est fête aujourd'hui, c'est la Choule!
Voyez! le monde arrive en foule;
On va, dans le pays normand,
Boire et jaser énormément.

Le Carême amène la Choule:
On s'y querelle, on y roucoule,
Et le galant offre des noix
A la belle dont il fait choix.

Vive l'amour! Vive la Choule!
Chaque coq y cherche sa poule;
Puis, le don des noix accepté,
Il est son danseur pour l'été.

On est gai, le jour de la Choule!
A pleins pichets le cidre coule;
Car, sans faire ses embarras,
La Choule vaut le Mardi-Gras.

L'hiver s'enfuit, fêtons la Choule!
Maint bon buveur y perd la boule,
Mais mainte fille au cœur fleuri
Y trouve un beau petit mari.

ÉMILE BLÉMONT.





CHRONIQUE



Le baron Félix-Bastien Feuillet de Conches, qui vient de mourir, à Paris, âgé de quatre-vingt-neuf ans, laissera après lui le souvenir d'un curieux délicat, d'un lettré très distingué, d'un littérateur de goût et aussi de l'un des derniers représentants de la politesse française. Pendant plus de soixante ans, il mit son instruction, son intelligence, sa science des traditions et son tact proverbial en matière d'étiquette, de préséance et de bienséance, au service de son pays, tandis qu'il faisait partie du ministère des affaires étrangères, où il était entré dès 1814. Devenu directeur du protocole, ministre plénipotentiaire, introducteur des ambassadeurs, maître des cérémonies, il a su exercer ces fonctions et y rendre de signalés services sous tous les gouvernements jusqu'en 1874.

Feuillet de Conches avait réuni la plus nombreuse et la plus précieuse collection d'autographes de notre temps, et un merveilleux cabinet de livres rares, gravures, tableaux et objets d'art. Il a beaucoup écrit et il laisse un bagage historique, littéraire et artistique qui sera toujours apprécié et consulté. Sa remarquable notice sur *Léopold Robert, ses œuvres et sa correspondance*, les *Lettres inédites de Montaigne*, les *Contes d'un vieil enfant*, d'un si joli sentiment et d'un

style si charmant, les *Causeries d'un Curieux*, ouvrage d'une rare érudition et d'une forme admirablement attrayante, son *Histoire de la peinture anglaise jusqu'à Thomas Lawrence*, sont des œuvres qui resteront, à des titres divers, comme des productions d'une rare valeur. N'oublions pas ce séduisant ouvrage sur l'histoire des mœurs vénitiennes, *les Blondes de l'école de Venise*, qu'il publia en collaboration avec Armand Baschet. Quant aux *Lettres de Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth*, c'est une source inestimable de documents historiques où puisent tous les écrivains, et dont ils sont redevables aux patientes et érudites recherches de Feuillet de Conches.

Son La Fontaine illustré de dessins originaux est une merveille unique et dont la réalisation tient du prodige. A côté de l'élite des peintres français, le talent d'artistes de tous les pays a été mis à contribution pour cette œuvre magnifique.

Feuillet de Conches a été le collaborateur assidu de *L'Artiste*, depuis l'origine de la Revue jusqu'en ces temps derniers. La livraison de décembre 1886 contient la conclusion d'une longue série d'articles sur *l'École anglaise de peinture*. Sa compétence et son autorité donnent à ses études un intérêt exceptionnel, surtout si l'on songe que notre éminent et regretté collaborateur avait personnellement connu et fréquenté la plupart des artistes français et anglais de ce siècle.

M. Puvis de Chavannes vient de terminer pour le Salon les dessins de la composition destinée à décorer l'hémicycle du grand amphithéâtre de la Sorbonne.

Cette grande composition se divise en trois parties: au centre est assise l'antique Sorbonne ayant à ses côtés deux génies portant des couronnes et des palmes. Debout, l'Éloquence célèbre les luttes et les conquêtes de l'Esprit humain. Du rocher qui est au centre du tableau s'échappe la source vivifiante ; la Jeunesse y boit avidement et la Vieillesse y puise une nouvelle force. Le compartiment de gauche est réservé à la Philosophie et à l'Histoire, symbolisées par un groupe de figures représentant la lutte du spiritualisme et du matérialisme en face de la mort. Le second groupe montre l'Histoire interrogeant le Passé figuré par d'antiques débris que l'on vient d'exhumer. Le compartiment de droite est consacré à la Science ; le premier groupe, faisant suite aux Muses, se compose de quatre figures ; la Botanique, la Mer, la Minéralogie et la Géologie.

Dans le courant du mois dernier, on a donné au grand théâtre de Dijon la première représentation du *Tintoret*, opéra en quatre actes, de M. Dietrich, professeur au Conservatoire de cette ville et compositeur très apprécié. L'œuvre de M. Dietrich a obtenu un très vif succès. A l'abondance des mélodies, le compositeur joint une science approfondie de l'orchestration et l'originalité de la facture, notamment dans les airs de ballet. Il ne faut pas voir, dans l'accueil chaleureux que le public de Dijon a fait au *Tintoret*, une simple manifestation de décentralisation artistique comme la province en fournit de fréquents exemples, mais un hommage sincère au remarquable talent de l'auteur dont la réputation est déjà faite au dehors. Nous souhaitons qu'une scène parisienne nous fournisse l'occasion d'apprécier les qualités de ce musicien.

L'exposition de l'œuvre du peintre-graveur Ferdinand Gaillard, décédé récemment, et formée de l'ensemble de ses tableaux, dessins et gravures, va être organisée à l'École des Beaux-Arts, salle Melpomène ; elle commencera le 10 mars et durera jusqu'à la fin de ce mois. Un comité vient d'être constitué dans ce but par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts qui a mis à sa disposition le local du quai Malaquais.

Le peintre Ernest-Eugène Hillemacher vient de mourir à Paris. Son œuvre assez considérable a été, presque en entier, reproduit par la gravure ; il se compose exclusivement de tableaux de genre que les éditeurs d'estampes recherchaient pour en publier des reproductions dont un grand nombre sont devenues populaires. Dans cet ordre d'œuvres nous citerons : *Molière lisant ses comédies à sa servante Laforêt*, *Boileau et son jardinier*, *Jean Guttenberg aidé de Jean Furst fait ses premières épreuves typographiques*, *les deux Corneille*, *le Satyre et le passant*, *le Voyage de Vert-Vert*, *Rubens faisant le portrait de sa femme*, *un Confessionnal à Saint-Pierre de Rome le jour de Pâques*, tableau qui a figuré pendant plusieurs années au musée du Luxembourg, *Antoine et Cléopâtre*, *le Bourgeois gentilhomme*, *Philippe IV et Velasquez*, *Astolphe et Joconde consultant la Fiametta*, etc. Au dernier Salon, il avait exposé une série complète de dessins pour illustrer les œuvres de Shakespeare.

Hillemacher, qui était né à Paris en 1818, avait été élève de Léon Cogniet. Il

était le père de deux musiciens qui ont successivement obtenu le prix de Rome et qui ont écrit en collaboration la partition de l'opéra de *Saint-Mégrin* représenté l'an dernier à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie.

En remplacement du peintre verrier Maréchal, de Metz, dont nous avons naguère annoncé la mort, l'Académie des Beaux-Arts a élu membre correspondant M. Ronot, directeur de l'École des Beaux-Arts de Dijon.

Le concours définitif pour la décoration de la mairie de Pantin, restreint à trois artistes pour le second degré, a donné le résultat suivant : M. Schommer a obtenu le prix. M. François Lafon a obtenu la première prime, d'une valeur de 1,000 francs. M. Henri Lévy la seconde, d'une valeur de 500 francs. Aux termes du programme, M. Schommer est, en conséquence, chargé de l'exécution des peintures mises au concours et s'élevant ensemble à la somme de 36,000 fr. MM. Lafon et Lévy recevront chacun la commande d'un panneau du prix de 8,000 francs.

Qui pourrait dire tous les procédés de « truquage » mis en œuvre dans le monde des marchands et brocanteurs pour exploiter les amateurs ? En voici un nouveau, inconnu jusqu'ici du public et qui a été révélé ces jours derniers à l'occasion d'une vente de tableaux à l'hôtel Drouot. Le tableau qui en a été l'objet, était une aquarelle de feu Isabey. « Ce tableau, dit *Le Temps*, est ainsi décrit au catalogue :

7. Isabey. — *Le Tombeau du chevalier.* — Dans un caveau, l'aïeul et ses deux petits-enfants sont en prière devant un tombeau. A gauche, l'armure du défunt et un écuyer tenant son épée. A droite, les enfants de chœur agenouillés. Dans le fond, des prélats et des seigneurs. — Signé à gauche et daté 68. — Haut. 31 cent.; larg. 44.

« Ce tableau avait été vendu avec plusieurs autres par un peintre à un riche industriel du quartier de la Bastille, au prix de 9,000 francs. Cet amateur, dési-

rant se défaire de ses tableaux, pria un expert de les vendre à l'hôtel Drouot. Cet expert, en examinant attentivement ces tableaux, crut remarquer quelque chose d'anormal dans l'exécution de l'Isabey ; il le désencadra et toucha à l'essence un des coins du tableau. La peinture s'effaça. Il poussa plus loin ses investigations, et voici quel en fut le résultat. Il y a quelques années, Isabey avait envoyé à l'exposition des aquarellistes une aquarelle qui avait été acquise par un truqueur habile. Celui-ci avait fait pour cette aquarelle l'opération faite pour reporter sur toile ou sur panneau des fresques ou des peintures sur pierres ; il avait fait amincir à l'extrême le papier épais employé par les aquarellistes, puis il avait *marouflé* sur un panneau d'acajou l'aquarelle ainsi réduite : c'est dire qu'il avait collé d'une façon spéciale sur ce panneau ce papier devenu tellement fin que la peinture avait pris le grain du bois. Ensuite, usant d'un réactif énergique, il avait donné aux couleurs un effet puissant. Ce travail terminé, il avait recouvert le panneau du vernis épais dont on se sert pour vernir les voitures. L'effet obtenu est extraordinaire, mais l'aquarelle ainsi truquée ne peut supporter le moindre dévernissage. Comme il y a une différence assez sensible dans la valeur d'un tableau ou d'une aquarelle, l'acheteur assigne le vendeur en payement de la différence entre la somme payée et celle donnée par l'enchère. »

Au dernier moment, le propriétaire de l'aquarelle d'Isabey, si merveilleusement « truquée », l'a retirée de la vente, bien décidé à exiger le remboursement intégral de la somme qu'il a payée au vendeur.

On sait que l'Allemagne avait obtenu, en 1875, du gouvernement grec l'autorisation de faire exécuter des fouilles à Olympie où, vingt ans auparavant, une mission française avait fait les premières découvertes, malencontreusement abandonnées à cette époque. La France vient à son tour de conclure un traité, qui lui confère le droit de pratiquer des fouilles à Delphes dont le temple était, au même titre que celui d'Olympie, l'un des sanctuaires les plus vénérés et les plus importants de la Grèce ancienne; les œuvres d'art magnifiques y étaient en grand nombre et il n'est pas douteux que les recherches qui vont être entreprises par notre école d'Athènes, amènent des résultats importants, comparables à ceux des fouilles d'Olympie.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que M. Laloux, l'un de nos architectes les plus érudits, a donné une restitution très savante et très artistique de l'Altis d'Olympie, qui a paru au Salon de 1885. *L'Artiste* a publié sur ce beau travail

une étude de M. L. de Ronchaud (1), accompagnée d'une gravure de l'Hermès de Praxitèle trouvé dans ces ruines où, selon sa coutume, la France avait fait les premières recherches, aussitôt abandonnées après qu'elle eut ouvert la voie. Il n'en sera pas de même pour le temple de Delphes.

(1) *L'Artiste*, 1885, t. II, p. 161.





LES THÉATRES

Palais-Royal : *La Vie commune*, comédie en trois actes, de MM. Jules de Gastyne et Henri Feugère.



'est une comédie de mœurs, d'une donnée intéressante, d'une observation fine et juste, que promettait d'être, dès les premières scènes, la pièce de MM. de Gastyne et Feugère : c'est une pure farce, une charge dans le ton habituel du répertoire courant du Palais-Royal, qu'elle a été. Et pourtant, dans le sujet tel qu'il est exposé au début, il y avait matière à une étude curieuse et vraie, à des développements fort attrayants, de nature à tenter le talent des auteurs et intéresser plutôt que faire rire le public.

Beaufinet vit à Paris de l'existence vide et ennuyée des vieux célibataires. Il a à Amiens un ancien camarade du quartier latin, un ami de la vingtième année, Dardanel, qui devenu veuf, mène de son côté une vie semblable à la sienne. Pourquoi ne se réuniraient-ils pas pour finir en paix leurs jours? Le bon souvenir des années de jeunesse les y décide, et aussi peut-être quelque inconscient

espoir de les voir revenir avec leurs joies et leurs illusions. Au surplus, vivant tous deux dans le même intérieur, il y aura économie pour chacun. Et Dardanel vient habiter avec son ami Beaufinet. Il est très expressément stipulé entre eux que, pour éviter toute occasion de querelle ou de brouille, chacun s'interdit de jamais introduire une maîtresse dans le domicile commun, la femme ayant été de tout temps le grand élément de discorde entre les hommes. Celui des deux qui violerait cet engagement, paierait, à titre de peine, la dépense commune de toute l'année.

Mais, hélas ! quelle déception dans ce beau rêve d'une existence calme et tranquille ! Les deux amis ont des goûts, des habitudes si dissemblables, ils sont d'humeur et de tempérament si différents qu'il n'est pas un seul détail de l'existence qui ne soit un sujet de discussion et d'aigres récriminations. Serait-il donc vrai que celui de tous les sentiments qui nous semble le plus durable et le moins fragile, celui qui, dit-on, fait le plus d'honneur à l'humaine nature, l'amitié, ne saurait subsister à l'encontre des misérables et égoïstes froissements que peut amener le terre-à-terre de l'existence ?

Les premières scènes où ne manquent ni la justesse d'observation ni la prestesse du dialogue, semblaient faire présager une œuvre sensée et bien conçue ; MM. Milher et Daubray les ont jouées en véritables comédiens. Mais quand surviennent les deux maîtresses — car chacun des deux amis a la sienne — deux femmes mariées, l'une à un entrepreneur de pavage en bois, l'autre à un bonnetier d'Amiens, la pièce tourne à la charge grotesque et se complique en d'indicibles imbroglios qu'il faut renoncer à raconter. Est-ce un sacrifice que les auteurs ont cru devoir faire au genre ordinaire de ce théâtre ? Ce serait vraiment fâcheux et c'est, d'ailleurs, peu probable, car la scène du Palais-Royal a connu — et connaîtra encore espérons-le — nombre de pièces de haute valeur, et qui justifiaient en même temps la devise rabelaisienne qu'elle a adoptée : « *Rire est le propre de l'homme* » ; et c'est à peine si *la Vie commune* y a réussi.





LES LIVRES

Histoire de l'art dans l'antiquité, par GEORGES PERROT et CHARLES CHIPIEZ ; tome IV : *Judée, Sardaigne, Syrie et Cappadoce ;* Paris, Hachette.



A publication coïncidante du premier tome de la Bible de Ledrain, et du volume dé MM. Perrot, Chipiez, contenant la Judée, offre un double intérêt en leur lecture simultanée. Ce fameux temple de Salomon, décrit au premier livre des Rois, M. Chipiez l'a restitué pour nos yeux, et l'œuvre d'Hiram exalté dans la vision d'Ezéchiel est là, plausible, possible, réalisé d'ensemble et de détail en une grande eau-forte. Voici le plan carré de l'enceinte sacrée, avec ses six portes intérieures et extérieures; voici ses coupes sur l'axe longitudinal ; elle se dresse ici la muraille de la plateforme ; là s'avance la paroi, une vue panoramique nous monte comme au sommet d'une tour d'où l'œil plonge sur l'Acropole juive. Cette restitution précise, détaillée, et toujours basée sur la concordance du texte d'Ezéchiel et des débris phénico-judaïques, est incontestablement la partie neuve, imprévue et tout à fait originale de ce quatrième volume de l'histoire de l'art.

Après avoir assisté à l'élévation du Temple, nous y pénétrons pour y étudier son mobilier et sa décoration. La colonne de bronze, M. Chipiez nous la restitue. Particulièrement curieuses les planches de la mer d'Airam, des trains mobiles et de l'Autel des Holocaustes dus à feu Mongeont, qui avait entrepris, lui aussi, une res-

titution de l'œuvre d'Hiram. J'ignore ce que MM. Perrot et Chipiez pensent de l'idéographie de l'art grec, indubitable à mes yeux, mais ils apparaissent ici tout à fait inconscients de la signification numérale de l'art judaïque; certes, le commentaire des nombres d'Ezéchiel sort de leur cadre historico-descriptif, cependant ils auraient pu signaler le caractère hiérogrammatique des mesures et proportions, caractère si important qu'il contient tout l'ésotérisme d'Israël, et forme un cours complet de kabbale, c'est-à-dire de tradition ésotérique. Les auteurs en reconnaissant les motifs et l'exécution phénicienne, n'ont pas insisté sur le programme exact qui fut tracé à Hiram ; la moindre indépendance de l'architecte eut abouti à une hérésie puisque le Temple est un dogme écrit dans les nombres de ses proportions : voilà ce texte architectural restitué pour les yeux; qui donc le restituera en esprit ? Cela est construit par dedans et par dehors, comme disait Ezéchiel lui-même. L'erreur est évidente de voir dans le prophète, l'amplification littérairement hyberbolique de l'édification de Schlomo. Ce n'est pas avoir compris un auteur que ne voir en lui qu'un rêveur patriote ; cet homme d'airain tenant un cordeau et une canne à mesurer qui s'énonce ainsi : « Fils de l'homme, vois des yeux de l'esprit, écoute des oreilles de l'entendement, et mets tout cela en ton cœur, car tu es venu ici pour cette initiative et tu la transmettras à Israël, du même nombre dont je les ai nommés à tes yeux. » Un hiérophante seul peut ainsi parler : six est le nombre de la canne à mesurer, et six exprime l'équilibre dans trois mondes, humain, intellectuel et divin, et j'ai fait dire au Mérodack du *Vice suprême* l'arcane salomonique « l'ange qui a six ailes ne change jamais ». Donc, le six représente l'équilibre et l'harmonie dans le mouvement, l'orthodoxie agissante, six était aussi le nombre de l'amour et de toutes attractions polarisées. Les deux poteaux de la porte, takin et boaz, l'accord et le relatif, l'ombre et la lumière, le positif et le négatif, le masculin et le féminin représentent l'aimant moral entre les branches duquel passe déviant vers l'une ou l'autre le libre arbitre humain. Les entre-deux des chambres ont le nombre cinq, celui de l'antagonisme, la première porte a le dix des séphirots pour largeur, les dix splendeurs Iavhé et le treize en hauteur, treize ici étant le nombre de la mort au péché et de la renaissance au bien.

L'exposition de cette théologie du nombre demanderait de longs développements pour réduire le sourire sceptique des savants qui se figurent que l'antiquité laissait les architectes galvauder les temples et les canons de leur foi, comme aujourd'hui. Ainsi MM. Perrot et Chipiez ne se sont pas demandé la raison du Chandelier à sept branches et des quatre éléments du Khéroub. Peut-être ont-ils bien fait de ne pas sortir de leur cadre, de ne pas risquer le prestige de leur critique sur la Kabbale à laquelle le grand rabbin de Paris a déclaré ne pas croire, et qui est aussi parfaitement détestée des juifs contemporains; aussi l'on comprend que Bossuet ait fait du peuple hébreu le centre et le moyeu

de son Histoire universelle; la raison canonique l'y conviait; mais MM. Perrot et Chipiez en appuyant leur double effort pour restituer l'édifice d'Ezéchiel ont obéi à une puissance mystérieuse que tout l'Occident subit encore. Israël n'a pas eu d'art à proprement parler, peu de commerce et aucune influence de voisinage ou coloniale; son dogme est si peu développé qu'on y voit le monothéisme le plus nu et que certains n'y ont pas trouvé mention formelle de la vie future. Israël demeure, par son livre, plus stable que la grande pyramide et telle en est la beauté qu'elle lui vaut autant de gloire que tout le marbre grec, tous les monuments égyptiens. Cependant l'Église qui ne se détermine pas pour des raisons d'admiration pure, sait-elle bien pourquoi elle a soudé le Nouveau Testament à l'Ancien, pourquoi elle mêle dans sa liturgie les patriarches hébreux aux martyrs chrétiens? La lecture de la Vulgate et la façon dont on l'explique dans les séminaires, à Saint-Sulpice surtout, ne justifie pas la mise au rang d'égale vénération et la qualification d'inspirée, à l'histoire violente du plus prévaricateur des peuples et aux colères de ses nabis. L'Ancien Testament après avoir été ouvert pour les entendements d'un saint Denys, s'est refermé; et le Sacré Collège a perdu la clef qui ouvre le triple sens littéral, comparatif et spécial. Israël est né de Mosché; et cet homme formidable n'eut pas pris la peine d'éduquer une aussi détestable race, si ce peuple de mécréants n'avait été l'escorte d'un Sacré Collège dont la science métaphysique dépassait tout le sacerdoce ancien. Mosché, prévoyant les abus épouvantables qui résulteraient de l'exotérisme, établit un enseignement exclusivement oral; cet enseignement aussi pur et aussi complet que notre *Credo*, mais infiniment plus explicateur du mystère, peut être reconstitué par la kabbale, les livres du Zohar et du Sephir Séziroth. Telle est la lumière de l'initiation mosaïque qu'elle éblouirait Rome elle-même, si Rome n'obéissait pas à une opposition providentielle en laissant l'Ancien Testament incompris des clercs eux-mêmes. La lettre juive est une lettre morte dans l'enseignement théologique, et cependant on l'honore en esprit, et, singulière destinée de ce livre qu'on vénère par pressentiment, et qu'on ne sait plus lire : porte fermée devant laquelle le monde chrétien se prosterne persuadé qu'elle cache d'ineffables lumières. Les misérables qui poussent les peuples à s'égorger en leur promettant un jour d'immortalité par champ de bataille et un laurier pour chaque égorgement, pourraient s'instruire ici, qu'un seul livre conquiert à jamais la pensée humaine et que toute la dignité d'un peuple est aux lèvres de ses nabis, aux stylets de ses poètes. Ce peuple d'un seul livre a vaincu tous les autres venus après lui et vaincra tous ceux qui viendront : Homère, Eschyle, Sophocle, hors d'une certaine culture qui les connaît? le berger des Alpes et le paysan beauceois savent tous qu'il y a eu jadis un roi fameux nommé Salomon, et que son temple effaçait tous les temples. Si on songe aux offices quotidiens du monde catho-

lique; on se demande si le livre juif n'appartient pas aux catholiques et aux catholiques romains, puisque c'est à l'ordre de Rome que trois cents millions d'âmes saluent chaque jour le Verbe juif en l'associant sur leurs lèvres au Verbe de Jesus descendant de David!

En restituant le Temple, MM. Perrot et Chipiez n'ont pas prouvé seulement leur science et leur sagacité, ils ont pris un parti lumineux, hardi, qui restera la brillante partie de leur ouvrage et leur assure infiniment d'honneur. Cette monographie de l'œuvre d'Hiram s'encadre entre l'histoire de l'Art en Sardaigne et l'Art Hétéen. Dans le tome III, consacré à la Phénicie, se trouvent étudiés les galbes et les profils étalons que modifia très peu la Syrie septentrionale. Si l'ethnique Sarde reste obscure, son architectonique, son nouraghe, sorte de tour en cône tronqué, attend encore une explication. Sont-ce là des tombes, des forteresses? Peut-être ce problème dépend-il de la grande question flottante.

Les Hétéens ou Hittites, guerriers aux chariots de guerre et à la cavalerie redoutable, ont leur ville de Cadès ou Cadeck mentionnée muralement sous Ramsès III. Gargamich commandait le meilleur gué de l'Euphrate. Isaïe exalte les triomphes de l'Assyrien sur « Homalh la Grande ». M. Sayce, grâce à une inscription bilingue, a commencé, sans pouvoir pousser son rôle bien avant, d'être le Champollion de la langue et de l'écriture hétéenne. La sculpture indique coule en bas-relief, à part le torse de Marach, à des caractères similaires à un, l'assyrien rudimentaire. La ville des Ptériens a un intérêt de description particulier, M. Perrot ayant lui-même parcouru l'Asie-Mineure et fait des fouilles en Cappadoce.

Ce quatrième tome de l'histoire de l'Art traite de civilisations peu familières même au lettré, et, pour discuter un point d'Art, l'exposition seule exigerait trop de développement. Il faudrait au moins quatre-vingts pages pour analyser les huit cents pages de l'ouvrage : et ce soin aride devient utile ; les plus puissantes recommandations de cette œuvre monumentale sont les trois volumes précédents. Jamais on n'avait étudié avec autant de méthode et si beau luxe d'images et de plans l'Art antique. Aussi, dès maintenant, cette publication a conquis un caractère de clarté ; elle fait partie de ces ouvrages de fonds nécessaires à toute bibliothèque digne de ce nom. A cette généralité d'intérêt, il faut ajouter celui tout spécial de l'artiste, dessinateur industriel ou peintre d'histoire, soucieux des formes anciennes et des décorations locales. Désormais aurait-on quelque excuse de fausser le décor d'une science antique? Ce que l'Allemand appelle la culture, ce que le dix-septième appelait l'honnêteté, ce que Molière dénomme « ces clartés de tout » exige de nos jours la conscience de l'antique artistique illustrant les lettres anciennes : et MM. Perrot et Chipiez garderont l'honneur d'avoir initié à l'esthétique du passé tous ceux que la nausée du présent pousse

à revivre en imagination, ces civilisations mortes, qui ont vécu si grandiosement. — Joséphin Peladan.

Les Aîles du Rêve, poésies par Henri Bernès ; Paris, Lemerre.

S'il est vrai qu'il faille aujourd'hui mener grand tapage en ses vers, pour les imposer au public, voici un volume mal fait pour frapper les oreilles paresseuses. Mais si, comme je veux le croire, il est encore des lecteurs pour se plaire aux sentiments vrais et discrets, qu'ils ouvrent ce livre avec confiance. La distinction d'une pensée tendue sans cesse aux questions les plus hautes, la vive impression laissée par la vie sur une âme jeune, la sincérité de l'accent et souvent le charme du style les retiendra ; sans doute on retrouve aisément, dans cette première œuvre, la trace des lectures faites et reprises. Sully-Prud'homme, Leconte de Lisle, Theuriet même, ont passé là ; pour Hugo, l'esprit du livre plus que la forme relève de lui. Mais, en dépit de quelques vers trop chargés d'épithètes ou faiblement rythmés et rimés, malgré quelque subtilité dans les pièces comme *la Vanneuse, les Vents d'Equinoxe*, et quoiqu'une certaine uniformité d'inspiration ôte au livre un peu d'éclat, le charme intime de la phrase et souvent la mélodie simple de la strophe attire et plaît. La préface que M. Bernès a mise en tête de son recueil, comme d'autres passages de ses vers mêmes, semblent marquer un amour de l'action qui pourrait bien entraîner le poète d'aujourd'hui vers la prose, voire vers la prose militante. Si M. Bernès veut poursuivre au chemin de la poésie, qu'il garde et assure sa méditation, mais aussi qu'il s'ouvre, plus qu'il ne le semble faire, à la vie extérieure, aux impressions de l'heure fuyante ; si l'indice que nous croyons voir poindre dans sa préface devient une réalité, il pourra toujours revenir avec plaisir et non sans fierté à des pièces comme celle-ci :

NUIT D'ÉTÉ

La nuit et la fraîcheur entrent par ma fenêtre ;
Je songe. Lent et doux, monte le chant des eaux.
Une invincible paix m'entoure et me pénètre,
Le vent des soirs d'été s'endort dans les roseaux.

Dors aussi, dors dans l'âme apaisée, ô mémoire,
Voix du passé perdu qui me remonte au cœur,
Les astres mollement glissent dans l'ombre noire,
Les prés sont pleins de calme, et le ciel de splendeur.

Peut-être, en ce moment, une étoile s'allume,
Une autre sombre et meurt au fond de l'Infini...
La vie est un éclair qui sillonne la brume,
Qu'importe que l'instant soit funèbre ou béni ?

Vœux stériles, regrets, doute amer qui torture,
Fantômes qui passez vêtus de vanité,
Endormez-vous ! La nuit silencieuse et pure
Est pleine de sommeil et de sérénité.

Au front de la montagne, une blancheur scintille.
L'astre donne aux rocs noirs un long baiser d'amant.
Des restes de senteurs flottent dans l'air tranquille,
Où les rêves légers voltigent vaguement.

Tout se tait dans mon cœur. Une étoile qui passe,
Laisse au profond azur un trait mystérieux...
Est-ce un rêve oublié qui file et qui s'efface ?
Est-ce un espoir nouveau qui redescend des cieux ?

Ici, l'inspiration est vraiment personnelle, sentie. M. Bernès n'est l'écho de personne en redisant de pareils sentiments et le vers s'est naturellement trouvé à l'unisson du grand spectacle qui les lui avait fait éprouver.

Les Voix errantes, poésies par Pierre Gauthiez. Paris, Lemerre.

Le souffle qui anime *les Voix errantes* de M. Gauthiez est ce souffle qui s'exhale de toutes choses, *the all pervading spirit* dont parle Shelley. Le mot, du reste, sert d'épigraphe au volume et il en caractérise assez heureusement l'inspiration panthéistique. C'est un hymne à la nature, un hymne ardent, jeune, avec tous les enthousiasmes et aussi les incertitudes de la jeunesse. M. Gauthiez aime la nature d'un amour profond, intime, parfois heureux. Il a le sentiment des beautés agrestes et il en rend souvent le charme avec une intensité vigoureuse et personnelle. D'autres fois, il est vrai, cette passion absorbante devient intempestive : elle l'entraîne plus loin qu'il ne conviendrait. Alors ce sont des comparaisons trop prolongées des phénomènes psychiques avec les accidents extérieurs, des effets mièvres et cherchés ; l'inspiration est factice, voulue. Ces défauts sont rares, heureusement. Moins farouche que la déesse antique, la nature se livre à ceux qui l'épient, qui la guettent avec une patience passionnée pour lui surprendre le secret de sa nudité. M. Gauthiez le sait bien. C'est à cette observation soutenue qu'il doit ses accents les plus vrais, ses inspirations les plus poétiques. Là se trouve la source des grandes pensées et des grandes

paroles, filles des grandes pensées. Là aussi M. Gauthiez développera ce sentiment de la beauté et de la forme qui germe dans ses vers du début. Parmi les pièces qui composent son volume il en est une que je cite volontiers, parce qu'elle est personnelle et forte, on y respire la salubre inspiration de la nature, et elle contient, en quelque mots, une ligne de conduite, qui honore d'avance celui qui la suivra.

POURQUOI ?

SONNET

Pourquoi je fuis la route, et vais seul, et souffrant ?
J'aurais beaucoup à dire, et riche est la matière.
Ceci suffit : — Je veux vivre ma vie entière,
Etre libre, en tous cas ; si je puis, être grand ;

Sans accepter de joug, et sans prendre de rang,
Garder au cœur l'élan de ma fierté première,
Rester les yeux levés, le front haut, l'âme altière,
Et toujours, malgré tout, marcher droit ferme et franc.

Reviens jusqu'à la fin, ô ma chère folie,
Glisse ton vol de feu sur ma lèvre pâlie,
Ouvre ton aile d'or vers celui qui t'attend.

Oui, ma souffrance même est du bonheur encore,
Car la route est moins longue à qui marche en chantant,
Et la nuit moins lugubre à qui croit à l'aurore !

Le langage est noble et fier; il eût réjoui *les absents*, ceux auxquels M. Gauthiez dédie son livre. C'est une promesse. L'étude ferme, loyale, du beau et du vrai saura l'encourager à la tenir. — P. B.



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER



Paul Baudry pinx



NOTICE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE

PAUL BAUDRY

LUE DANS LA SÉANCE PUBLIQUE ANNUELLE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS



ESSIEURS, si la vie de M. Baudry, si cette vie, trop tôt brisée pour l'honneur de notre école, laisse après soi les souvenirs d'éclatants succès et un ensemble d'œuvres bien faites pour les perpétuer, elle nous lègue aussi les exemples d'un dévouement constant à tous les devoirs qu'impose la condition d'artiste. Jamais homme moins que celui-là ne fut d'humeur à transiger en aucune occasion avec sa conscience ; jamais peintre ne se refusa plus fièrement à trafiquer de la célébrité acquise, à faire de son nom une étiquette commerciale, de son art un métier fructueux. Presque jusqu'à la fin il a vécu pauvre, médiocrement aisé tout au plus, alors qu'il lui au-

rait suffi de le vouloir un instant pour être riche. A peine parvenu à l'âge viril, il a eu pour les siens la sollicitude généreuse et les soins d'un chef de famille, plus tard la vigilance d'un conseiller toujours prêt à appuyer de l'action ses avis. Pieusement fidèle en tout temps à ses amitiés d'enfance ou de jeunesse, il est resté, même pour ceux dont sa haute situation personnelle semblait le plus devoir le séparer, même pour les plus modestes artisans de sa ville natale, aussi uni, aussi cordial qu'à l'époque où il n'était encore que l'un d'entre eux.

Et que l'on ne voie pas là un parti pris de condescendance, un de ces calculs hypocrites qui font trop souvent de la bienveillance extérieure un déguisement de la vanité. Baudry aimait sincèrement les humbles, à la condition qu'ils fussent d'honnêtes gens, « les travailleurs », pourvu qu'ils travaillassent; il les aimait avec la sérénité d'une conscience claire, avec la mâle indépendance d'un esprit que touchaient le bien sous toutes ses formes, le mérite à tous ses degrés, et si nul ne consentait plus volontiers que lui à honorer les grands talents, nul non plus n'était moins tenté de marchander son estime à la droiture ou à la sagesse d'une existence sans ambition. Je tiens, écrivait-il un jour, que « l'homme le plus heureux sur la terre est celui qui a le cœur pur, l'esprit cultivé, une bonne tête et de bons bras pour gagner sa vie ». Baudry a été cet homme-là. La pureté du cœur ne s'est pas plus altérée chez lui que la culture intellectuelle ne s'est un seul moment ralentie; quant aux ressources qu'il pouvait tirer de sa « tête » et de son « bras », vous savez, Messieurs, l'usage qu'il en a fait, et comment, outre le pain de chaque journée, l'un et l'autre par surcroît lui ont procuré la gloire.

Paul-Jacques-Aimé Baudry était né le 7 novembre 1828 dans l'ancien bourg de la Roche-sur-Yon, transformé à l'époque du premier empire en chef-lieu de département sous le nom de Napoléon-Vendée, sauf à perdre, à reprendre ou à perdre encore ce nom, à mesure que les événements politiques et les gouvernements se succédaient dans notre pays. Cependant, tout chef-lieu qu'elle fût devenue, la petite ville ne laissait pas, il y a un demi-siècle, de garder en bonne partie sa physionomie et ses mœurs primitives. Les jardins et les enclos rustiques y étaient à peu près aussi nombreux que les maisons; les professions des habitants ne différaient guère de celles qu'on exerçait dans les villages environnants. Le père de votre futur confrère était pour son compte fabricant de sabots, de plus musicien à ses heures, mais un musicien tout d'instinct auquel les loisirs et les occasions avaient manqué pour développer par l'étude les germes qu'il portait en lui. Aussi, à titre de consolation ou de dédommagement, le digne homme s'était-il promis de faire donner à son fils les enseignements dont il avait été privé lui-même et de lui ouvrir ainsi une carrière où il regrettait de tout son cœur de n'avoir pu entrer.

Les dispositons de l'enfant semblaient d'accord avec les visées paternelles. Même avant d'avoir reçu des leçons régulières, il jouait déjà du violon avec une certaine habileté, et quand par une bonne fortune exceptionnelle dans le milieu où il vivait, il lui eut été donné d'approcher un musicien de beaucoup de goût et d'expérience (1), celui-ci eut bientôt fait de le mettre en état d'être appelé, le cas échéant, à l'office de ménétrier dans les « assemblées » ou les fêtes de village, — bien plus, à l'honneur de figurer quelquefois, malgré son très jeune âge, parmi les exécutants recrutés pour les bals de la Préfecture.

Le souvenir des premières occupations de Baudry provoque d'ailleurs, et tout naturellement, un rapprochement entre lui et deux autres artistes célèbres appartenant aussi à notre pays et à notre époque. N'est-il pas remarquable en effet que trois des peintres les plus manifestement doués, les plus vraiment peintres de ce siècle, aient paru d'abord se méprendre sur leur vocation et qu'ils aient commencé par s'égarer dans une voie toute différente de celle où ils devaient un jour marcher si résolument? Ingres n'entra dans l'atelier de David qu'après avoir, tant bien que mal, tenu sa place dans l'orchestre d'un théâtre de province; Delacroix, — c'est lui-même qui le confesse dans ses notes intimes, — Delacroix, à un certain moment de son enfance, s'était cru destiné à devenir un musicien, et, si sa mère ne s'y fût opposée, il eût, pendant quelque temps au moins, tenté l'aventure; enfin Baudry à son tour débuta par l'apprentissage de la musique : ce ne fut qu'au bout de quelques années qu'il s'engagea sérieusement dans l'étude de l'art pour lequel il était né.

Qui sait toutefois si ces années, perdues en apparence pour le futur peintre, n'ont pas dans une certaine mesure préparé et servi son avenir? Serait-on mal venu à prétendre retrouver quelque chose des aptitudes et des coutumes musicales de l'enfant dans les ouvrages dus au pinceau et à l'imagination pittoresque de l'homme? Certes, chaque art a son domaine et ses moyens propres, son vocabulaire même dont il faut savoir se contenter, et ce n'est pas sans abuser un peu de la langue esthétique que l'on parle couramment aujourd'hui du coloris à propos des sons ou de la mélodie à propos des formes visibles. Il peut arriver cependant en face de certains tableaux, — des tableaux de Corrège par exemple, — que le regard et l'esprit soient affectés d'une manière assez abstraite pour qu'il en résulte une sorte de sensation musicale. Or, ce charme indéfini, cette influence incertaine et impérieuse tout ensemble, ne les subit-on pas au premier coup d'œil jeté sur une œuvre de Baudry, et, avant d'avoir eu le temps d'en apprécier avec la raison les mérites, ne se sent-on pas séduit comme on pourrait l'être par la vertu secrète ou par les caresses de l'harmonie?

Je ne voudrais rien exagérer pourtant. Si l'impression produite tout d'abord

(1) M. Ernest Depas.

par les peintures de Baudry n'est pas sans analogie avec celle qu'on peut recevoir de la musique, cela tient sans doute aux caractères mêmes et à la délicatesse naturelle de l'organisation de l'artiste, au moins autant qu'aux habitudes qu'il avait pu contracter ou aux études auxquelles il s'était livré dans son enfance; car ces études, à vrai dire, n'avaient été ni fort sérieuses, ni poussées bien loin. Il s'était agi surtout pour l'apprenti musicien de tirer un parti immédiat des commencements de son talent et d'ajouter au jour le jour son contingent aux modiques gains de la famille, tout en rêvant, ou en laissant rêver autour de lui, de Paris et du Conservaroire. Le rêve d'ailleurs ne tarda pas à se réaliser, au moins en partie. Parvenu à l'âge de seize ans, le petit musicien vendéen prenait un beau matin le chemin de Paris, mais non plus avec la pensée d'aller frapper aux portes du Conservatoire; c'etait du côté de l'École des beaux-arts que se tournaient maintenant ses vœux et qu'une ambition, bientôt amplement justifiée, le poussait comme vers le théâtre prédestiné de ses progrès.

D'où venait ce changement ? Par quelle fantaisie subite cette vie à peine commencée semblait-elle ainsi s'interrompre ou se démentir ? Au fond, il n'y avait là ni entraînement irréfléchi, ni caprice ; il y avait l'accomplissement d'un projet dès longtemps formé, une satisfaction donnée à des désirs devenus vers la fin d'autant plus vifs que l'on s'était montré sous le toit domestique moins disposé à y souscrire.

En se consacrant à l'étude du violon comme à l'apprentissage de la profession qu'il devait un jour exercer, Baudry avait surtout fait acte de soumission à la volonté de son père. Quelque bonne volonté qu'il y mît, il sentait bien que la musique correspondait moins directement à ses inclinations spéciales qu'un autre art dans lequel il ne pouvait encore s'essayer qu'à ses propres risques, avec son instinct pour seul guide, avec sa seule sagacité personnelle pour arriver à en pénétrer quelque peu les secrets. Un moment vint pourtant où les secours qui lui avaient si complètement manqué jusqu'alors se présentèrent d'eux-mêmes. Un professeur de dessin de la ville, M. Sartoris, qui avait eu sous les yeux quelques-uns des croquis de l'enfant, lui offrit ses conseils et, la proposition une fois acceptée, — on devine avec quel empressement, — le maître en arriva bientôt à se convaincre qu'il y avait l'étoffe d'un peintre dans l'élève qu'il s'était donné. Aussi fit-il tous ses efforts pour lui être utile et l'encouragea-t-il de son mieux à suivre une vocation qu'il jugeait irrésistible. Malheureusement, le maître de musique auquel Baudry avait été antérieurement confié et de qui il continuait encore à recevoir les leçons, entendait bien de son côté qu'il persévérât dans une voie où semblaient l'attendre des succès plus prochains et plus sûrs. Fidèle à ses premiers projets, le père de Baudry appuyait cet avis ; le débat, soutenu de part et d'autre avec une force de conviction égale, menaçait donc de rester sans issue ou tout au moins de se prolonger, quand l'intervention impré-

vue d'un tiers eut pour effet d'y couper court et de tout résoudre, non seulement, dans le présent, en faveur du jeune artiste en cause, mais, dans l'avenir, au profit de notre école même et pour l'honneur de notre art national.

Ce fut le préfet de la Vendée en 1844, M. Gauja, qui amena cette heureuse solution. Déjà, il est vrai, le petit musicien-dessinateur avait attiré sur lui l'attention et mérité l'intérêt de quelques habitants de la ville, en exposant dans une des salles de la mairie, — grâce à la protection du concierge dont il avait fait le portrait, — un certain nombre de dessins de sa façon : si bien qu'après cet humble et premier essai de publicité, le maire lui-même (1) s'employa pour que les moyens de se développer dans un milieu plus favorable fussent fournis à ce talent novice, mais déjà plein de promesses. Le préfet à son tour mit tout en œuvre pour mener les choses à bonne fin. Sur sa proposition, le Conseil général ajouta à la modique somme votée par le Conseil municipal de Napoléon-Vendée une somme annuelle un peu plus forte, de manière à constituer pour le jeune artiste une pension qui permettrait de le faire vivre, ou tout au moins de l'aider à vivre à Paris. Toute résistance cessa dès lors. Persuadé par ces témoignages publics de confiance dans l'avenir de son fils, le père de Baudry dut reconnaitre que, au lieu d'un musicien comme il y avait compté, ce serait un peintre qui honorerait son nom ; il se résigna donc à voir ce fils suivre sa destinée. Seulement, avant de le laisser partir, il lui demanda, presque au nom de la piété filiale, d'emporter son violon à Paris, et il exigea de lui la promesse, — scrupuleusement tenue pendant les années qui suivirent, — d'en jouer, après le travail de la journée, le plus souvent qu'il pourrait, en souvenir de lui-même, des anciens projets et des espérances passées.

Baudry aimait trop tendrement les siens pour que, une fois séparé d'eux, il ne songeât plus qu'aux intérêts de son amour-propre. Si heureux qu'il fût de ses premiers succès dans l'atelier de M. Drolling où il était entré dès le lendemain de son arrivée à Paris, un peu plus tard de son admission à l'École des beaux-arts où il avait été reçu avant tous les autres concurrents, bien qu'il n'eût encore que dix-sept ans, enfin du second grand prix qu'il avait remporté au bout de deux autres années, — tout cela ne l'absorbait pas au point que sa pensée se détachât du foyer paternel, du cher pays et des amis qu'il y avait laissés.

Cet amour permanent de la famille et du sol natal est au reste dans la physionomie morale de Baudry un des traits les plus caractéristiques, comme la mémoire des bienfaits autrefois reçus a été chez lui toujours inséparable du sentiment inspiré par les circonstances présentes, par les succès du moment, si flatteurs et si personnellement mérités qu'ils fussent. Je parlais tout à l'heure du modeste artiste qui, à Napoléon-Vendée, avait encouragé ses premiers efforts;

(1) M. Moreau.

Baudry, à aucune époque de sa vie, ne se crut exonéré des obligations qu'il avait pu contracter envers lui. Pendant les années d'étude à Paris et même à Rome, il lui écrivait pour lui rendre compte de ses travaux, de ses progrès, dont il attribuait bien libéralement peut-être la raison d'être originelle à l'influence exercée par son premier maître. Plus tard, au temps où il produisait ses plus importants ouvrages, où il était déjà en pleine possession du succès, il s'intitulait encore, dans les livrets des expositions, « élève de M. Sartoris » associant ainsi par un sentiment touchant de gratitude ce nom obscur à son nom devenu célèbre; mais c'est surtout à cet autre protecteur de sa jeunesse, à cet ancien préfet de la Vendée de qui son sort avait autrefois dépendu, qu'il avait voué une reconnaissance dont le temps et l'éloignement ne purent jamais diminuer la vivacité.

Toutes les lettres adressées à M. Gauja, par Baudry, pendant plus d'un quart de siècle, sont tantôt la paraphrase ardente, tantôt l'expression attendrie des sentiments et des souvenirs qu'il garde au plus profond de son cœur. « Comment vous oublier? écrit-il au commencement de l'année 1851, à l'époque même où il vient de remporter le premier grand prix et d'arriver à Rome. Je vous le dis simplement, comme on dit la vérité, je ne pense jamais à la France sans songer à vous, à tous mes souvenirs de vous, qui sont aussi vivants pour moi, aussi réels que ma vie d'hier. Oui, comment vous oublier? Je me vois encore en 1844, dans mes habits de petit paysan, levant les yeux sous votre bon regard que j'ai toujours tant aimé depuis... J'étais tout tremblant, tout ému, et un rien, une parole que vous avez certainement bien oubliée me remplit de reconnaissance et de confiance pour vous parler. Savez-vous ce mot qui m'émut si profondément? Vous dites à ma mère, à ma pauvre et bonne mère qui n'était guère plus rassurée que moi : « Veuillez vous asseoir, Madame! » C'est aussi simple que cela. Je ne vous ai jamais parlé de l'impression que j'en ressentis parce qu'il y eut là un mouvement si bon et si naturel de votre part, si magnétique pour moi, que les mots, même maintenant, me manquent pour me faire comprendre... Et quand je me hasardai à vous dire : « Monsieur le préfet..., je viens..., je voudrais être « peintre et aller à Paris », vous m'aviez deviné. On garde à jamais ces impressions-là quand on les a reçues à seize ans, quand elles ont pénétré un cœur encore neuf. Je vous dois une grande part de ce que je puis avoir de bon, et ce serait me tuer moi-même que de m'arracher ce souvenir... » Un autre jour, à vingt ans d'intervalle, quand vos suffrages, messieurs, ont achevé de consacrer sa réputation et son talent, c'est encore le souvenir de cette première entrevue que Baudry évoque pour faire en quelque sorte hommage à son ancien protecteur de la place qu'il va occuper parmi vous : « Me voilà dans la noble compagnie, lui écrit-il... Plus que jamais je pense à l'accueil si bienveillant et si digne que vous fîtes jadis au petit Baudry et à sa mère, lorsqu'il alla avec elle vous exposer son plan de campagne. Aujourd'hui, le membre de l'Institut remercie

encore M. le préfet dans la personne de son cher ami, M. Gauja. » Enfin, toutes les fois que le succès semble près de lui venir ou que, au contraire, quelque hardiesse de son pinceau lui paraît de nature à provoquer dans le public des objections ou des résistances, c'est toujours au même confident qu'il fait part d'abord de ses espérances ou de ses inquiétudes. Il lui écrira, par exemple, la veille de l'ouverture d'une exposition où allaient figurer entre autres toiles importantes, la *Charlotte Corday* et le *Portrait de M. Guizot* : « Je crois que la critique me sera, encore cette fois, favorable; mais le public, ce terrible public, si fantasque, si capricieux, que dira-t-il?... Je pense aller vous voir cet été et vous porter mes horions ou mes lauriers. Du reste, les uns ne vont guère sans les autres : les soldats comptent comme titres leurs blessures et leurs croix... »

Quiconque a le cœur haut ne saurait avoir l'esprit court. Celui de Baudry était ouvert à toutes les saines influences, parce que la noblesse des instincts l'avait tout naturellement élargi et qu'un sentiment inné du bien le guidait jusque dans les études étrangères ou ne se rattachant qu'indirectement à l'art. L'instruction classique de Baudry pendant les années de son enfance s'était trouvée, cela se comprend de reste, réduite au plus strict nécessaire. Les cours de l'école primaire qu'il avait suivis d'ailleurs avec assez d'application et de succès pour mériter, à l'âge de dix ans, un des livrets de caisse d'épargne accordés, lors du mariage du duc d'Orléans, aux meilleurs sujets des petites écoles de France, — quelques volumes composant la maigre bibliothèque de son père et tous dédiés à la gloire de Napoléon Ier, pour qui le sabotier de Napoléon-Vendée professait une sorte de culte, — tels avaient été les seuls secours fournis à l'activité ou à la curiosité de son intelligence. Mais, dès son arrivée à Paris, Baudry entreprit de se donner, à force de volonté et d'études solitaires, les connaissances qui lui manquaient et, comme Perraud y travaillait de son côté vers la même époque et dans les mêmes conditions, comme Flandrin y avait réussi naguère, de mener de front avec son éducation à l'atelier une éducation littéraire assez forte pour qu'elles pussent se compléter l'une par l'autre.

Devenu pensionnaire de l'Académie de France, Baudry s'appliqua plus résolument encore à poursuivre cette double tâche. L'histoire romaine étudiée sur place en compagnie de M. Ampère qui s'était pris de goût et bientôt de sérieuse amitié pour lui; les œuvres des grands écrivains lues et relues dans la petite chambre où, comme il le dit lui-même, il s'enferme, après le travail de la journée, « avec Cicéron ou Pascal, avec Montaigne ou Plutarque »; les visites fréquentes aux savants de Rome les plus renommés, — tout concourt à approvisionner et à mûrir de plus en plus son esprit, en même temps que son talent de peintre se développe dans le commerce des maitres... « Tout homme, dit-il dans une de ses lettres, et un artiste plus qu'un autre, est coupable de ne pas faire tous ses efforts pour s'instruire. » La manière dont Baudry avait employé son temps

pendant les années passées à Rome devait à ses propres yeux le mettre bien à l'abri d'un pareil reproche, et il ne laissait pas en effet de reconnaître qu'il avait lieu de ce côté d'être content de lui ; mais quand il lui arrive de le confesser, c'est avec un enjouement si candide, avec une bonne grâce si étrangère à la moindre arrière-pensée de vanité qu'il semble trouver sa récompense tout entière dans la conscience du progrès actuel, dans le sentiment du devoir accompli.

S'agit-il par exemple d'annoncer à un ami l'achèvement de cette charmante copie, aujourd'hui à l'École des beaux-arts, de la *Jurisprudence*, d'après Raphaël? Voici dans quels termes Baudry fait à la fois bon marché des sacrifices matériels que son travail lui a coûté et l'aveu reconnaissant du bénéfice intellectuel qui lui en revient : « Pour ma copie, c'est-à-dire pour mon *envoi* obligé de cette année, j'étais libre de choisir parmi les tableaux de Rome un sujet de trois figures seulement, moyennant une indemnité de cent vingt-cinq francs que le gouvernement nous donne; mais je calcule si heureusement que j'ai pris une toile de cinq mètres où se trouvent sept figures. J'ai passé l'hiver sur un échafaudage à copier cette peinture de plafond, dans une salle froide et obscure où j'ai attrapé coup sur coup plusieurs rhumes ; je ne parle pas des quatre cents francs que j'y ai dépensés et que je n'attraperai plus ; mais Raphaël, je l'espère, me rendra avec usure le prix de toutes ces peines : c'est une affaire entre lui et son fidèle serviteur... Dans les intimes entretiens que nous avons eus ensemble, il m'a appris le secret de sa grâce et de son style admirable : c'était là l'unique point important... »

Une autre fois, à propos de l'esquisse réglementaire qu'il vient de soumettre au jugement de l'Académie, sous ce titre : *le Printemps de la vie:* « J'ai envoyé, écrit-il, une grande composition allégorique destinée au salon d'un riche personnage qui n'a jamais existé... et qui sera toujours pour moi, j'en ai peur, encore plus allégorique que le sujet de ma décoration. Enfin, je vous apprendrai pour votre gouverne que cette esquisse n'est ni plus ni moins qu'une image de la jeunesse avec toutes les passions rieuses ou mélancoliques, folles ou nobles, qui lui font cortège. Vous devinerez ce rébus et vous verrez que j'ai fait siéger au premier rang, la Poésie et la Musique. C'est assez désintéressé pour un jeune homme qui n'a pas le sou et qui aurait bien pu saisir cette occasion de faire sa cour à la Fortune en lui donnant un fauteuil devant les Grâces : j'y mettrai le monsieur ou la dame qui me fera la commande du tableau. »

J'ai insisté sur les souvenirs qui se rattachent à l'enfance et à la jeunesse de Baudry parce que la suite de cette carrière si loyalement fournie ne fait, à vrai dire, qu'en continuer les commencements et qu'en réaliser les premières promesses. Bien souvent, l'explication de toute une vie se trouve dans le secret révélé de ses débuts, comme la pureté ou le trouble d'un cours d'eau se ressent

de la tranquillité ou des bouillonnements de sa source. L'existence de Baudry, de cet artiste respectueux de son art, s'il en fut, s'est, d'un bout à l'autre, écoulée invariablement limpide. Il est facile d'en sonder le fond et d'en reconnaître l'unité sous la transparence, en quelque sorte, des œuvres qui l'ont remplie. Pas un acte de cette volonté, calme et forte dès l'origine, où l'on puisse soupçonner une concession à l'esprit d'aventure; pas un témoignage de ce talent, épris d'idéal avant tout, qui permette un doute sur la permanence de ses aspirations et de ses préférences; pas une forme d'expression, là même où la correction vient parfois à faire un peu défaut, qui n'atteste, chez cet artiste pénétré de l'amour du beau jusque dans les moelles, l'élévation constante des intentions et la studieuse délicatesse de la pensée.

Que l'on se rappelle dans leur ensemble les travaux successivement exécutés par Baudry, depuis ceux qu'il envoyait de Rome, il y a plus de trente ans, jusqu'à ceux qu'il venait d'achever quand la mort l'a frappé. Où trouver, je ne dirai pas un démenti, mais seulement un semblant d'infidélité du peintre à lui-même? Sans doute, ces divers ouvrages produits à des époques différentes, n'ont pas tous le même mérite et ne s'emparent pas avec la même autorité de notre intelligence ou de nos regards. Au point de vue du charme et de l'originalité dans le coloris, la valeur est inégale, par exemple, entre ce tableau *la Fortune et l'Enfant*, peint à la villa Médicis sous l'empire de certains souvenirs un peu trop directs de Titien, et cette toile exquise intitulée *la Perle et la Vague;* entre la *Toilette de Vénus*, aujourd'hui au Musée de Bordeaux, et cette composition délicieuse sur l'*Hymen de Psyché et de l'Amour*, ou ce radieux plafond représentant l'*Enlèvement de Psyché*, que Baudry terminait, il y a quelques mois à peine, pour la décoration du château de Chantilly. Mais, quels que soient dans l'exécution les degrés de l'habileté et la réussite relative, le tout n'en procède pas moins des mêmes prédilections pour la poésie souriante des idées et des formes, pour les raffinements de la ligne et du ton, pour l'expression rare, aussi bien par son élégance propre que par son adaptation imprévue au sentiment ou à la pensée qu'elle traduit; le tout n'en a pas moins pour immuable principe le culte de la beauté pure, pour objet l'image des éternelles séductions qu'exerce sur l'âme ce qui, dans l'âge printanier des êtres et des choses, s'entr'ouvre ou s'épanouit à la lumière avec la fraîcheur de la vie qui s'essaye, qu'elle soit en bourgeon ou en fleur.

Une fois, pourtant, une seule fois, Baudry crut pouvoir s'aventurer dans un domaine bien différent de celui que son imagination habitait d'ordinaire et descendre de l'azur des régions éthérées pour prendre pied sur le terrain des réalités tragiques et des plus sombres passions humaines. Ce fut quand il se donna la tâche de représenter *Charlotte Corday* au moment où elle vient de frapper Marat. Encore, même en face de ce lugubre sujet, les inclinations du peintre

semblent-elles garder leur délicatesse accoutumée, et, — s'il est permis d'associer de pareils mots à ces souvenirs terribles et au nom de Marat, — est-ce de la finesse, de l'ingénieuse sobriété du goût que la scène, telle qu'elle a été rendue, emprunte son effet principal. En entreprenant de la reproduire, Baudry n'a prétendu ni engager la lutte avec David qui nous a montré l'impure victime ennoblie par la majesté de la mort, ni peindre une Judith, aux membres aussi robustes que la foi, sous le costume d'une Française du dernier siècle. Il a voulu nous faire pressentir, plutôt qu'étaler à nos yeux, le cadavre, et mettre en pleine clarté, non pas l'attitude et la physionomie d'une héroïne biblique, mais les émotions d'une fille de la civilisation moderne, égarée un moment par l'indignation jusqu'au crime, et maintenant effrayée au spectacle de son propre courage et de ce sang qu'avait voulu sa main.

Hélas! pourquoi faut-il que le temps ait manqué au peintre de *Charlotte Corday* pour populariser des souvenirs bien autrement héroïques, pour célébrer une mémoire mille fois plus digne de son culte et du nôtre? Pourquoi cette épopée à la gloire de Jeanne d'Arc que son pinceau devait écrire sur les murs du Panthéon n'a-t-elle pu ajouter un honneur suprême au nom de l'artiste et consacrer dans le présent, perpétuer dans l'avenir, l'hommage trop longtemps attendu de la reconnaissance et de la vénération nationales? Baudry, dans le cours de ses dernières années, s'était préparé par de profondes études à cette illustre tâche, justement dévolue aujourd'hui à l'un de vous, Messieurs, bien en mesure à tous égards de s'en acquitter sans faiblir (1). Baudry, d'ailleurs, n'avait-il pas, dès l'enfance, puisé des sentiments d'admiration passionnée pour la vierge lorraine dans un volume reçu en prix à l'école primaire, pieusement gardé depuis lors, et tant de fois relu, que les pages en sont aujourd'hui tout usées? Le noble peintre est mort sans avoir dépassé la période des essais préliminaires, sans même avoir entamé sur place le travail auquel, — ce sont ses propres paroles, — il s'était de tout temps « senti prédestiné », qu'il regardait comme « le devoir supérieur » de sa vie, et en vue duquel il avait déjà poursuivi plus de recherches, amassé plus de matériaux, accompli en un mot plus d'efforts de toute espèce que ne lui en avaient coûté, à une autre époque, ses travaux préparatoires pour la décoration du foyer de l'Opéra.

Et cependant, quels trésors de zèle, de volonté, de patience, n'avait-il pas dépensés dans les études qui précédèrent l'exécution de cette immense tâche, une des plus vastes dont un peintre se soit vu chargé de nos jours; la plus difficile peut-être en raison des conditions particulières qu'il s'agissait de remplir, en tout cas la plus neuve par le caractère et la variété des données comme par l'éclat des résultats obtenus! On sait qu'avant de se mettre à l'œuvre dans les murs

(1) M. Lenepveu.

mêmes de l'édifice dû au puissant talent de notre confrère, M. Garnier, Baudry s'était, de parti pris, imposé un long et pénible apprentissage, comme s'il avait eu tout à apprendre de cet art de la peinture monumentale, avec lequel pourtant, sans parler de ses autres ouvrages, les dessus de porte, les voussures ou les plafonds, peints dans plusieurs hôtels de Paris, semblaient l'avoir suffisamment familiarisé. Déjà maître et unanimement tenu pour tel, il avait voulu se refaire élève et, dans des séjours successifs à Rome et en Angleterre, à Florence et à Parme, à Venise et en Espagne, travailler, le pinceau à la main, à s'approprier tantôt les secrets du style et des belles lignes en face des exemples souverains de Michel-Ange et de Raphaël, tantôt les secrets de l'opulence ou des fines harmonies de la couleur dans l'étude de Corrège et de Paul Véronèse, de Vélasquez, de Tiepolo même. Les onze grandes toiles sur lesquelles Baudry a scrupuleusement reproduit quelques-unes des compositions ou des figures qui décorent les voûtes de la Chapelle-Sixtine, les copies ou plutôt, aux dimensions près, les véritables fac-similés qu'il a peints des sept *cartons* dits d'Hampton-Court, une multitude de croquis ou d'esquisses d'après les maîtres dessinateurs ou les plus habiles coloristes, — voilà quels éléments d'instruction il avait cru nécessaire de recueillir, de quelles ressources il s'était laborieusement muni, avant de se juger en mesure d'agir pour son propre compte.

Est-ce donc qu'en interrogeant de si près les œuvres du passé, Baudry ne songeait à rien de plus qu'à en contrefaire les apparences dans celle qu'il devait signer de son nom ? Est-ce qu'il entendait réduire la fonction d'un artiste, fils du XIXe siècle, à la pratique intraitable des traditions d'un autre temps et s'immobiliser lui-même, s'anéantir, en désespoir d'invention, dans l'imitation littérale des procédés et des formules consacrés par les maîtres de la Renaissance italienne? Les peintures du foyer de l'Opéra, — est-il besoin de le rappeler ? — révèlent chez celui qui les a faites une intelligence plus large, un sentiment plus fier de ses devoirs. Si érudite qu'elle soit au fond, l'inspiration n'en garde pas moins ici ses franchises et ses allures propres ; elle n'en revêt pas moins des formes assez souples pour se prêter à la fois à une ampleur dans l'ordonnance pittoresque renouvelée des grands modèles et, dans les types, dans les accessoires, dans la qualité du coloris surtout, à l'expression d'intentions toutes personnelles, toutes modernes, qui constituent la profonde originalité de l'œuvre.

Baudry employa neuf années à la préparation et à l'exécution de cet énorme travail dont il avait d'ailleurs, à mesure qu'il le poursuivait, volontairement développé le programme et augmenté encore l'étendue ; pendant neuf ans, au risque de se laisser, au moins momentanément, oublier de ce public dont il avait naguère si bien conquis la faveur, il s'absorba dans ses efforts solitaires, ne les interrompant à de longs intervalles que pour aller revoir tantôt son cher pays natal, tantôt l'Italie. Il venait d'arriver à Venise lorsque la guerre de 1870 éclata ;

il accourut, à la première nouvelle de nos désastres, pour s'engager dans les bataillons de marche, comme Regnault de son côté accourait au même moment de Tanger ; mais plus heureux que son jeune confrère, Baudry put, après les luttes du siège, rester debout sur le sol qu'il s'était efforcé de défendre et, son devoir patriotique une fois rempli, retourner pour ne plus s'y arracher à la paix féconde et aux sévères joies du travail.

Toute l'existence de Baudry depuis l'époque où il eut achevé les peintures du foyer de l'Opéra jusqu'au jour où il succomba (17 janvier 1886), se résume dans les ouvrages qu'il fit successivement paraître, — peintures décoratives pour la grande salle de la Cour de cassation, tableaux divers ou portraits, — les seuls témoignages d'ailleurs, les seules informations sur lui-même dont il consentit à laisser le public s'emparer ; car plus rigoureusement que personne il suivit le précepte qui recommande au sage de montrer ses œuvres et de cacher sa vie. Ses relations avec le monde dont il a su, dans tant de charmants *portraits*, rendre si finement les habitudes extérieures et parfois jusqu'aux plus frivoles élégances, n'allaient guère au delà des démarches strictement imposées par les convenances, sinon même au delà du temps que ses modèles avaient passé dans son atelier ; à moins que ceux-ci, — et c'était le cas bien souvent, — n'eussent posé devant lui simplement à titre d'amis et que, par exemple, en représentant sur la toile, avec le succès que l'on sait, *Beulé* ou *M. Charles Garnier*, *M. Ambroise Baudry* ou *M. About*, plusieurs autres encore parmi les membres de sa famille ou les camarades de sa jeunesse, Baudry n'eût fait que mettre son talent au service de ses affections.

Observant toujours, s'interrogeant sans cesse, tourmenté de cette soif du mieux qui est à la fois le supplice et l'honneur de tout artiste véritable, Baudry vivait trop concentré dans ce perpétuel travail intérieur pour que la tentation lui vînt de chercher des distractions au dehors ou de profaner par d'inutiles confidences les studieux mystères de sa pensée. Aussi, dans ses rapports avec chacun, n'avait-il rien moins que des habitudes expansives. Il n'était nullement de ces hommes tout prêts à se livrer au premier interlocuteur venu et qui, sous les apparences d'une bienveillance spontanée pour lui, ne font en réalité que contenter, au hasard des rencontres, leur besoin permanent de s'occuper et d'occuper les autres d'eux-mêmes. Très peu porté à aller au-devant des gens lorsqu'il ne s'agissait que des intérêts de son amour-propre, très sobre de paroles, même avec ses plus familiers, très attentif en toute occasion à garder le calme et la mesure, Baudry semblait, à force de retenue et de pudeur morale, prendre à tâche de se dérober.

Et pourtant, qui a été au fond plus aimant et j'ajoute qui a été mieux aimé que ce réservé et ce silencieux ? Je ne parle pas des sentiments de reconnaissance et de tendresse que lui avaient voués ses proches, de l'ardente gratitude d'un frère

digne de lui dont il avait si utilement encouragé les premiers pas dans la carrière de l'art, si bien stimulé les progrès par ses conseils et par ses exemples ; je ne prendrai pas non plus à témoin cet autre intime compagnon de sa vie, cet autre frère par le cœur dont vous entendiez tout à l'heure la parole émue, et qui, depuis les heureuses années passées à la villa Médicis jusqu'aux jours des derniers travaux, jusqu'aux derniers instants de cette vie parallèle à la sienne, est resté inséparablement uni à Baudry par les liens d'une amitié réciproque comme par la communauté des succès obtenus : mais j'en appelle à ceux-là même qui n'ont vécu dans la familiarité de l'artiste qu'à l'époque de ses débuts ou qui ne l'ont connu qu'assez tard ; à ses condisciples d'autrefois aussi bien qu'aux maîtres dont il était devenu le confrère à l'Académie. En est-il parmi eux qui aient jamais eu quelque peine à deviner ce qu'il y avait de chaleur d'âme sous cette apparente froideur, de sincère simplicité sous ces dehors un peu fiers, de dévouement et d'abnégation, de bonté vraie en un mot, au fond de cette mélancolie naturelle ou de ce calme un peu voulu ?

A quoi bon d'ailleurs essayer de plaider une cause qui n'a pas besoin d'être défendue, puisqu'elle n'a rencontré nulle part d'adversaires ? Le solide respect attaché au nom de Baudry est inspiré par le caractère même de l'homme, par l'exemplaire probité de sa vie d'artiste, aussi sûrement que par les témoignages qu'il nous a légués de son talent : talent de haute race, qui ne le sait ? mais, — j'ai à cœur de le rappeler aussi, — de race toute française, en ce sens qu'il procède du goût, de la raison, de l'étude profondément réfléchie des conditions morales d'un sujet ou de la signification particulière d'un type. Oui, malgré l'originalité extérieure de sa manière, malgré ce qu'il y a d'ouvertement personnel, de nouveau, d'inventé dans les moyens d'expression qu'il emploie, principalement dans le coloris, sa faculté maîtresse, Baudry n'en continue pas moins au fond les traditions essentielles de notre école. Sans rien sacrifier de son indépendance, sans rien abdiquer de ses droits, il reste instinctivement soumis aux influences du génie national, et si l'on peut à juste titre dire de lui qu'il est de son temps par le genre des efforts qu'il a tentés, c'est à la condition de reconnaître aussi que par ses aptitudes innées, par la trempe de son esprit, par les caractères de sa pensée et de son style, il accuse clairement ses origines et que, heureusement pour lui comme pour nous, il est bien de son pays.

V[te] HENRI DELABORDE.





SOUVENIRS D'UN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS (1)

LES EXPOSITIONS ANNUELLES

ET

LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS

(Suite)



E hasard, et peut-être aussi quelque peu, (ç'a été le bonheur de ma vie de le croire, et l'accueil qu'ils me firent n'y contredisait point), peut-être l'amitié qu'avaient pu me garder les artistes pour notre longue fréquentation de dix-huit ans au service des expositions, m'amenait à la Direction des Beaux-Arts, dans les derniers jours de 1873. J'avais à m'occuper, tout aussitôt, du règlement et des préparatifs du Salon de 1874. Quelle eût été sur moi l'opinion des artistes, et quelle estime pouvais-je attendre d'eux, si je n'avais profité

(1) Voir *L'Artiste* de 1883, 1884, 1885, 1886, Janvier, Février et, plus spécialement, Mars 1887.

de ce premier abord pour remettre sous leurs yeux leurs 400 signatures de 1870, et les inviter à y faire honneur, en se constituant eux-mêmes en société, pour recevoir de mes mains le gouvernemeut des expositions. Et ici, je n'ai plus qu'à transcrire les pages de mon *Rapport adressé à M. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, sur l'administration des arts depuis le 23 décembre 1873 jusqu'au 1er janvier 1878*. Mes deux lettres au ministre, celle insérée au *Journal officiel* le 11 janvier 1874, et suivie du projet de statuts, avec les noms des adhérents, l'autre lettre du 16 décembre 1874, insérée également à l'*Officiel*, et les observations que je croyais devoir, au commencement de 1878, adresser à M. Bardoux, sont l'histoire même de ma lutte obstinée et inutile pour l'établissement de mon *Académie nationale des Artistes français*, et elles en feront mieux comprendre que tout autre récit nouveau, les péripéties et les découragements.

« Rapport adressé à M. de Fourtou, et inséré au *Journal officiel* le 11 janvier 1874 :

« Monsieur le Ministre,

« Chargé par vous de diriger les services divers de l'administration des Beaux-Arts, j'ai dû tout d'abord porter mon attention vers le point le plus urgent, je veux parler de l'exposition des ouvrages des artistes vivants, dont la date traditionnelle approche, et dont le règlement, pour le Salon de 1874, n'a pas encore été publié.

« Pendant les dix-huit années qu'il m'a été donné d'étudier les évolutions continuelles de nos expositions et leur histoire, j'ai pu reconnaître combien leur organisation à son origine était plus sensée et plus logique qu'elle ne l'est aujourd'hui. Ce sont les artistes français qui, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, ont inventé les expositions d'art. Ce sont eux qui, constitués en académie royale de peinture et de sculpture, académie où étaient appelés, sans limite de nombre, tous les artistes ayant fourni preuve certaine de leur talent, ont ouvert au public, depuis 1667 ou mieux depuis 1699, ces Salons qui ont été les fêtes de notre art national durant deux siècles. Ils les ont préparés eux-mêmes, administrés eux-mêmes pendant cent quarante ans sans que l'État se mêlât autrement de leurs affaires que pour leur fournir, soit au palais Brion, soit au Louvre, le local nécessaire à une solennité dont devait profiter le goût public dans notre pays. Durant cette longue période, nulle plainte, nulle demande d'intervention ne se sont élevées parmi eux.

« Depuis le commencement de notre siècle, les divers gouvernements, mus par un sentiment généreux de protection et n'ayant plus devant les yeux cette association considérable à laquelle incombait jadis tout naturellement la tâche de choisir et d'exhiber les œuvres d'art que réclamait périodiquement la curiosité

des amateurs, ont cru bien faire en assumant eux-mêmes le soin et la responsabilité des expositions. Mal leur en a pris. Il n'est plainte, juste ou injuste, qui ne se soit élevée contre les règlements d'admission, contre les jurys, contre les systèmes de récompenses. L'administration n'a rien gagné et a, de gaieté de cœur, compromis son prestige en se mêlant d'une affaire qui se pouvait conduire sans elle. Les artistes, en somme, connaissent mieux que l'administration l'esprit général qui anime leur confrérie ; ils ont le sens très passionné, il est vrai, mais très délicat des courants nouveaux qui s'établissent dans l'art.

« Je pense, monsieur le Ministre, que l'administration n'a point à se fourvoyer dans ces querelles qui profitent aux ateliers, les animent et les échauffent, mais où elle a mauvaise grâce à vouloir imposer son influence qui passe facilement pour une tyrannie et à laquelle le temps peut trop souvent donner tort.

« L'État, quand il a fourni aux jeunes artistes les meilleurs et les plus abondants moyens d'étude, ne doit, selon moi, songer qu'à conquérir et à faire exécuter les belles œuvres qui naissent de ces variations incessantes allant du maître de la veille au maître du lendemain, et à en enrichir les collections nationales dont il a la garde, ou les monuments qu'il est chargé de décorer. La tâche, pour être bornée, n'en est pas moins grande et assez difficile.

« Quant aux expositions elles-mêmes, que les artistes les dirigent, les gèrent et les récompensent selon leur discernement très subtil et très compétent. L'association à laquelle je vous demanderai instamment d'en remettre à bref délai la charge, existe, aussi vivante, aussi bien constituée que le pouvait être l'ancienne académie royale. Elle se compose de tous ceux auxquels le vote de leurs confrères a donné un brevet indispensable d'artistes, c'est-à-dire des peintres, sculpteurs, architectes, graveurs ou lithographes qui ont obtenu soit le titre de membres de l'Institut, soit une médaille aux expositions, soit la pension de Rome, soit la décoration de la Légion d'honneur. Voilà un corps bien défini et incontestable : c'est ce corps-là qui déjà, depuis de longues années, formait le jury des expositions, lequel décernait les récompenses et coopérait même au placement.

« Je ne vous proposerai donc, monsieur le Ministre, rien de bien nouveau ; il s'agira seulement de régulariser des situations acquises. Tout se réduit, en réalité, à soulager l'administration du soin de préparer désormais un règlement dont l'application et le bon usage appartiennent depuis vingt-cinq ans aux artistes par le double jury d'admission et de récompenses. Je ne dois point vous dissimuler cependant, monsieur le Ministre, que, pour l'avenir, j'attends de la mesure que je vous prierai de vouloir bien étudier aujourd'hui et sanctionner bientôt, des résultats plus considérables. Nos artistes peuvent avoir reconstitué demain, dans un cadre plus large et à la vraie mesure de notre temps, cette ancienne académie de peinture et de sculpture, l'institution la plus libérale, puis-

qu'elle n'était fermée à aucun talent constaté; tellement libérale que les lois de 1792 ne la comprirent jamais dans la condamnation des corporations, et qu'elle ne fut dissoute que par le désordre général, après avoir servi de modèle à toutes les académies d'art que l'Angleterre, et l'Autriche, et l'Espagne, et la Russie, et le Danemark, et la Suède, l'Europe entière en un mot, organisèrent au XVIIIe siècle, et dont la plupart prospèrent encore de notre temps.

« Le jour où notre Académie nationale, formée, je le répète, de tous les peintres et sculpteurs, architectes et graveurs reconnus artistes par leurs confrères, et qui sera à la quatrième classe de l'Institut, où de si beaux talents sont déjà réunis, ce que l'Académie de médecine est à l'Académie des sciences, aura donné des preuves de sagesse, de son bon ordre, de son zèle, de son aptitude à conduire ses affaires, qui furent l'honneur de l'antique académie dont je parle, je ne désespère pas qu'il vous plaise alors, monsieur le Ministre, de l'immiscer peu à peu aux choses de l'enseignement qui intéressent si fort son recrutement, et qui intéressent aussi la rénovation de notre Ecole, aujourd'hui, Dieu merci, si florissante encore, mais que l'immense faveur dont elle jouit dans le monde peut épuiser et compromettre rapidement, si elle ne se préoccupe point à temps de la question des études graves et fortifiantes. Dans les premiers mois de 1870, quatre cents artistes parmi lesquels je puis citer les noms les plus illustres de notre école contemporaine, adhérèrent au projet suivant de statuts d'une académie nationale des artistes français. Je vous demande, monsieur le Ministre, de vouloir bien en examiner avec faveur le cadre et les articles. J'ai la conviction profonde qu'en ce projet est la solution de la question que j'ai l'honneur de vous exposer plus haut, et si, entre l'heure présente et le jour de la prochaine ouverture de l'exposition, il y eût eu un espace de temps suffisant pour la délibération de l'organisation d'un système d'ailleurs bien simple en lui-même, je vous aurais supplié de vouloir bien en demander l'application immédiate à M. le Président de la République.

« Mais ceux des artistes qui l'ont, dès le principe, le plus chaleureusement secondé et qui veulent, comme moi, qu'il soit conduit à bien, et sans surprise, et sans une sorte de violence, observent qu'au moment où l'exposition se prépare et ne permet pas aux artistes de sortir de leurs ateliers, ce serait jeter dans le monde des arts une préoccupation trop vive, une agitation trop distrayante. Peut-être ont-ils raison : pourtant si l'idée est saine, il ne faut pas tarder indéfiniment à la mettre en pratique; et le lendemain même de l'ouverture de l'exposition, alors que les artistes auront reconquis la liberté d'esprit nécessaire à la prise de possession d'un état de choses destiné à être pour eux et leurs intérêts d'une importance capitale, vous me permettrez, monsieur le Ministre, de replacer sous vos yeux le projet des statuts de l'Académie nationale et de mettre les artistes en mesure, j'allais dire en demeure, de nommer les administrateurs de leur association.

« Ce jour-là, monsieur le Ministre, vous aurez accompli un acte qui dans l'histoire de notre art national, vous fera, je l'espère, quelque honneur, et les artistes rendus à eux-mêmes pourront reprendre la devise de l'ancienne académie : *Libertas artibus restituta.*

« J'aurai l'honnenr ces jours-ci, monsieur le Ministre, de soumettre à votre approbation le règlement de l'exposition qui doit s'ouvrir le 1er mai 1874. Je ferai en sorte que les artistes, pour la dernière fois que l'administration aura à préparer leur Salon annuel, n'aient pas à se plaindre trop amèrement de la sévérité de ses prescriptions, et qu'ils gardent bon souvenir de la façon dont elle exerça une fonction qui, à mon sens, n'eût jamais dû lui appartenir.

« J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect, monsieur le Ministre, votre très humble et très obéissant serviteur.

« *Le Directeur des Beaux-Arts,*

« Ph. de Chennevières. »

Suivait ici le projet de statuts de *l'Académie nationale des Artistes français*, avec la liste des noms des adhérents.

La publication de mon rapport dans le *Journal officiel* du 11 janvier 1874, fit grand bruit dans le monde des ateliers. Le jour même, je recevais la lettre suivante adressée au directeur des Beaux-Arts : « Monsieur de Chennevières, nous avons l'honneur de vous exprimer nos vifs sentiments de gratitude pour l'initiative que vous avez prise, de rendre aux artistes français cette indépendance qu'ils réclamaient si ardemment. — Tout en reconnaissant la bonne volonté de l'administration des Beaux-Arts, nous regrettions que les peintres et sculpteurs fussent traités autrement que leurs confrères les littérateurs et les musiciens ; ils aspirent à former, eux aussi, un groupe ne recevant son impulsion que de lui-même, et c'est vous, monsieur le Directeur, qui avez eu la pensée de réaliser leur désir. — Tous nos confrères ont certainement éprouvé, comme nous, le même sentiment de satisfaction et de reconnaissance, mais nous avons voulu vous exprimer de suite, monsieur le Directeur, avec nos remerciements, l'assurance de notre profonde sympathie pour votre courageuse initiative. — Agréez, monsieur le Directeur, avec nos salutations, l'expression de tout notre respect. — Paris, le 11 janvier 1874. — Félix Barrias, — J. Mazerolle, — J.-G. Vibert, — J. Worms, — Louis Leloir, — Edouard Detaille, — E. Berne-Bellecour, — Jules Goupil, — Alphonse Hirsch, — Em. Renié, — De Nittis, — Eug. Decaen, — M. Rico, — Alph. de Neuville. »

Et de toutes parts m'arrivaient, à ce premier moment, félicitations et adhésions. Je trouve là sous ma main, parmi les plus enthousiastes, celles d'Antigna,

d'Émile Trelat, des deux arrières petits-enfants du peintre Roslin le Suédois, de vingt autres qui regrettaient de ne pas s'être inscrits trois ans plutôt sur la grande liste du pétitionnement en 1870. — L'architecte de l'assemblée nationale, M. de Joly et la future Mme Rouvier, Claude Vignon, avec un article chaleureux dans *l'Indépendance belge*, et Charles Edmond dans un billet qui commençait par ces mots : « Hier, réunion au *Temps*, applaudissements unanimes pour votre projet relatif aux expositions. Décision de vous soutenir vigoureusement dans tous les actes de votre administration. Je suis chargé de vous informer que vous seriez bien aimable de vous considérer au journal comme chez vous... » — Et un autre petit billet de tournure bien bizarre qui me fut communiqué par mon ami F. Baudry, et auquel je fus très sensible, comme me venant du très philosophe, très savant, très estimé de tous, Louis Ménard, le frère de René Ménard : « Mon cher Baudry, félicitez donc votre ami Chennevières de ses excellentes réformes. Dites-lui que vous connaissez un enragé communard, qui ne lui demandera jamais rien, mais dont il a toutes les sympathies. Voilà enfin, un fonctionnaire libéral. On dit qu'il est légitimiste, tant pis pour lui, mais pour nous cela vaut mieux qu'un républicain qui fasse détester la république. Seulement qu'il se dépêche ; par ce temps d'ordre moral on n'est jamais sûr du lendemain. » — Et puis c'était du Sommerard : « J'approuve fort votre projet d'Académie nationale des Beaux-Arts, et vous prie de me faire inscrire dans les premiers rangs des membres associés. » — Il n'était pas jusqu'à ce brave baron de Vinols, député de la Haute-Loire, flambeau des arts en son musée du Puy, à ce titre proposé par moi au Ministre pour faire partie de la commission des Beaux-Arts, et qui, m'a-t-on dit, a fort vilipendé depuis lors, mon dangereux et coupable révolutionnarisme, dans une sorte de long compte rendu à ses électeurs politiques, au moment où il dut rentrer dans la vie du commun; il n'était pas, dis-je, jusqu'au baron de Vinols, qui, le 13 janvier, ne crût devoir donner carrière à son aimable délire. Je transcris ici sa lettre prud'hommesque pour donner idée aux artistes de ce qu'ils ont à attendre, pour les représenter, du monde parlementaire, car j'affirme que, dans nos dernières assemblées, pas plus qu'en celle-là qui fut fort éminente, ils ne trouveraient six hommes de compétence pour y mieux comprendre et défendre leurs intérêts, soit à la chambre, soit dans les commissions ministérielles, que ce pauvre éventé de baron de Vinols : « Monsieur le marquis, sorti de la lutte suprême qu'a soutenu le gouvernement et que nous avons partagée avec lui, mes amis et moi, le dirai-je non seulement contre nos ennemis naturels, c'est-à-dire contre les ennemis de la France, de tout ordre moral et de toute société, mais contre quelques-uns même de nos amis de la droite, sorti donc de cette lutte qui nous a tenus en suspens pendant quatre jours, mais retenu à Versailles par les travaux d'une commission, je ne puis toutefois me défendre de prendre le temps de venir vous remercier, au nom des arts, du

rapport si plein d'excellentes, fécondes, libérales, et je puis bien le dire, nobles pensées, que vous avez adressé tout récemment à monsieur le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, et qui a pour objet de rendre aux artistes la direction, la gérance et les récompenses des expositions. Pas un des motifs qui vous ont inspiré cette résolution, monsieur le marquis, qui ne pût être mis en lumière comme tiré d'une connaissance aussi profonde de la nature artistique, que d'un sentiment exquis de cette liberté utile, féconde et sans danger, laissée par l'État, même aux époques où il était le plus jaloux de son omnipotence, pour laisser produire des fruits abondants et exquis à cette plante du génie artistique, qui n'est vive et féconde qu'au souffle de Dieu et à la lumière de son soleil. — Je m'applaudis donc, monsieur le marquis, de voir à la tête d'un ministère qui a toutes mes préférences, un homme de goût, un homme de tact, et tout à la fois un artiste délicat et un philosophe profond. — Veuillez agréer, je vous prie, monsieur le marquis, l'expression de ma reconnaissance, et de ma plus haute considération. — Baron de Vinols, député de la Haute-Loire.» — Et voilà de quel bois sont faites les commissions semi-parlementaires des Beaux-Arts, depuis le jour où Maurice Richard les inventa, jusqu'à celles d'aujourd'hui; et elles n'ont jamais servi qu'à entraver l'initiative des directeurs des Beaux-Arts, dissolvant dès le premier jour les propositions quelque peu osées comme au temps de Maurice Richard, puis quand ces propositions reparaissent, les applaudissant en parfaite ignorance, par les mains de M. de Vinols, qui les conspuera quelques mois après, — toujours le même sabre, brandi par le même impuissant, sonore et banal, pour défendre les créations les plus utiles, et au besoin pour les combattre.

Mais tandis que l'adhésion semblait générale à distance, un mouvement très périlleux de recul se produisait autour de moi. Sachant les éternelles habitudes de petites objections et de menus tiraillements qui ne manquent pas d'entraver et arrêtent le plus souvent tout effort un peu aventureux d'initiative en administration, j'avais pris le parti, depuis mon arrivée au Palais-Royal, de ne guère consulter que moi-même sur le lancement de mes propositions au Ministre; et ces propositions, pour l'Académie des artistes, comme peu après pour la décoration du Panthéon, pour le prix du Salon, pour l'Inventaire des richesses d'art de la France, etc., ont toujours pris des allures de petits coups d'État, qui ne me nuisaient pas dans le public, les idées par elles-mêmes n'étant point toutes mauvaises, puisqu'elles émanaient le plus souvent d'une opinion déjà mûrie et depuis longtemps tournée et retournée dans mon esprit, et qu'elles avaient à passer par l'épreuve du Ministre et du sous-secrétaire d'État, mais leur explosion ne manquait pas d'effarer quelque peu mes plus proches amis, et aussi quelques-uns qui, comme F..., pensaient que je ne devais rien entreprendre sans leur avis. Quand éclata l'affaire de l'Académie des artistes, d'aucuns et de mes meilleurs et

de mes plus attachés de vieille date se récrièrent, disant qu'ils avaient signé en 1870, le projet de statuts, par pure amitié pour moi, et parce qu'ils comptaient alors sur moi pour les piloter dans la conduite de leurs affaires, dans un temps où par le refus de M. de Nieuwerkerke de prêter son personnel à M. Maurice Richard, j'étais devenu étranger aux expositions; mais qu'aujourd'hui les Salons relevant directement de moi, ils n'avaient plus à se méfier de l'avenir, et à s'imposer la corvée d'une administration où ils perdraient leur temps à se débattre les uns contre les autres. Et ainsi, ceux sur lesquels je pouvais le mieux compter, se dérobaient l'un après l'autre à la mise en train de mon projet. Dès les premiers mots qui en avaient été dits dans la commission supérieure des Beaux-Arts, Beulé et Cardaillac avaient manifesté les défiances de l'Institut, et tel autre, mon ancien confident, mais aussi académicien, avait battu en retraite. Ce que j'avais voulu avant tout, c'était de montrer aux artistes que j'étais fidèle à mes anciennes idées, et que j'étais décidé, en honnête homme, à persister dans mon offre que je croyais entièrement utile à leur corporation. Quant à la date de mise à exécution du projet, nous étions en effet pris de bien court par les préparatifs nécessaires de la très prochaine exposition, et je me voyais contraint bon gré mal gré d'ajourner de quelques mois la solution de la très grave question et la mise sur pied de l'Académie.

Je commençais d'ailleurs à m'apercevoir tout de bon que j'avais commis une faute, et cette faute les artistes et moi nous l'avons bien payée. Dans la dernière forme de mon projet, j'avais donné à la société rêvée le titre d'*Académie nationale des Artistes français*. Ce mot *Académie* ajourna de dix ans la réalisation de mon idée. D'aucuns m'avaient bien observé qu'il y aurait là quelque confusion avec l'académie des Beaux-Arts, et que celle-ci s'en pourrait inquiéter. Mais je tenais au mot, et je répondais que la 4e classe de l'Institut n'aurait pas le droit de protester davantage que n'avait fait l'Académie des sciences contre l'Académie de médecine. C'était mon grand argument, et en vérité il était juste. Je tenais au mot, parce que dans ma pensée, il satisfaisait au sentiment de dignité et d'orgueil que j'entendais, dès le principe, mettre au front de ma corporation nouvelle. Je ne voulais à aucun prix qu'on la pût confondre avec les sociétés d'assistance matérielle que je voyais s'organiser de notre temps en faveur des divers corps de travailleurs. Rien de commun entre elle et les associations Taylor qui avaient leur but excellent de bienfaisance philanthropique, mais qui ne visent point où je visais. Rien de mercantile ni d'humilié. Dans mon imprudente ambition je prétendais avant tout maintenir ma devise de 1863 : La dignité de l'art; et je voulais, par le titre seul de ma corporation, bien afficher cette devise. Il en a cuit à mon projet, mais encore aujourd'hui, voyant la pente que semble prête à suivre la société désormais fondée, je ne saurais renier ma prévoyance, et serais disposé à croire que je n'avais point tout à fait tort. D'ailleurs la plupart des

jeunes membres de l'Académie des Beaux-Arts, et ceux qui n'allaient pas tarder à être des siens, passèrent bravement outre, et adhérèrent en 1870, à mon projet, mais il resta au fond du cœur des gardiens les plus jaloux de ses privilèges une certaine défiance hostile, qui se manifesta et sut se faire valoir dans les heures d'hésitation ministérielle, et dans les débats des commissions supérieures, et que servirent d'ailleurs à merveille les reculades de quelques signataires, et non des moins importants.

(A suivre) PH. DE CHENNEVIÈRES.





LES DÉMONIAQUES DANS L'ART



Les docteurs J.-M. Charcot, de l'Institut, et Paul Richer viennent de publier, chez les éditeurs Delahaye et Lecrosnier, sous ce titre, *Les Démoniaques dans l'Art*, un livre qui intéresse aussi bien les artistes que les hommes de science, et qui contient soixante-sept figures intercalées dans le texte. Le but scientifique qu'ils s'y proposent, est celui-ci : au moyen des œuvres d'art léguées à notre siècle par les siècles antérieurs, établir que la « grande névrose hystérique », dont l'étude raisonnée est de date relativement récente, n'en est pas moins une affection fort ancienne. D'autre part, ils indiquent ainsi la portée esthétique de leur publication : « Si des œuvres d'art ont pu fournir à la science un appoint sérieux pour établir l'ancienneté de la grande névrose, peut-être nos études techniques seront-elles, par un juste retour, de quelque utilité aux artistes, en leur fournissant de nouveaux et solides éléments d'appréciation critique sur le génie et la méthode

de certains maîtres... Nos documents seront d'autant moins suspects, que nous nous sommes attachés à demeurer sur le terrain de l'observation physiologique et pathologique. »

* * *

La Science et l'Art ne sont pas deux mondes séparés, deux puissances hostiles; ce sont deux aspects différents du même phénomène, deux forces complémentaires. Leur conciliation, leur union, leur pénétration mutuelle, forment la condition *sine quâ non*, le principe nécessaire de toute culture supérieure. Tous deux ont pour instrument la méthode expérimentale, pour champ d'observation la nature, pour but l'interprétation de ses lois. Tous deux cherchent également le Vrai : la Science, pour l'amour du Vrai lui-même, à un point de vue purement objectif, ou pour l'amour du Bien, à un point de vue purement subjectif; l'Art, pour l'amour du Beau, qui représente la synthèse du Vrai et du Bien, la fusion de l'intérêt particulier dans la raison générale, l'accord du rythme spécial de la vie avec le rythme universel de la création, l'harmonie totale dans l'unité de l'être relatif et fini.

Tout art a pour racine une science ; toute science a pour fleur un art : le fruit est le progrès social. On peut dire que tout art est une science appliquée, une science organisée, portée à l'état vivant, à l'état humain. Qu'est-ce que l'architecture, sinon la géométrie mise en œuvre? Qu'est-ce que la plastique, sinon l'application de la morphologie? Qu'est-ce que la musique, sinon, comme le dit Leibnitz, l'arithmétique des sons? De la science à l'art, il s'opère une transformation analogue à celle des éléments minéraux de la terre, que la plante élève par assimilation au règne végétal, où le règne supérieur les prend pour se les assimiler à son tour.

L'art consiste essentiellement dans l'expression : c'est la révélation de la vie intérieure par la forme extérieure, c'est la manifestation du principe harmonique des êtres et des choses. Les Beaux-Arts ne se classent-ils pas selon leur degré de puissance expressive ? Le même système de classification serait applicable aux sciences. L'expression est aussi leur caractère essentiel. Du phénomène dégager et extraire la loi, dans l'effet discerner et découvrir la cause, telle est leur fonction. Seulement, l'expression, concrète et synthétique dans l'art, est abstraite et analytique dans la science. L'art et la science nous initient également, mais différemment, à l'inconnu par le connu : pour exprimer la force, l'art a la forme, la science a la formule.

* * *

Comme ils ont le même principe, l'art et la science ont les mêmes procédés. On n'en est plus à croire que tout dans l'art est instinct et inspiration, dans la science raison et réflexion. L'art implique aussi bien la logique, que la science l'imagination.

M. Paul Janet a excellemment apprécié le rôle de l'inspiration dans la science : « La raison elle-même, dit-il, a besoin de l'imagination. Celle-ci est souvent un moyen puissant de découvrir la vérité; et je voudrais voir dans les traités de logique un chapitre intitulé : *Des erreurs commises par défaut d'imagination.* Un capitaine se trompe à la guerre, parce que son imagination ne lui a pas représenté tous les cas possibles; ainsi d'un médecin, ainsi d'un négociant et de tous ceux qui sont obligés de calculer l'avenir... La science de la nature est impossible sans imagination... Les grandes hypothèses, d'où naissent les grandes théories sont filles de l'imagination... »

Certains contes d'Edgad Poë font comprendre, d'une façon moins philosophique mais plus piquante, les services que peut rendre la faculté imaginative pour la solution des problèmes scientifiques.

Quant au rôle de l'intellect dans l'art, il est devenu évident pour tous depuis les études de Kant et de Schelling. L'art n'est-il pas une collaboration continue de l'activité inconsciente et de l'activité consciente? Avant de prendre une décision grave, les anciens magnats de Pologne devaient délibérer deux fois, la première fois après boire, la seconde fois à jeun. L'artiste, pour que son œuvre soit complète, doit, après avoir été inspiré par le sentiment instinctif, se rendre compte et rester maître de son inspiration. On pourrait représenter l'Art, comme le général Bonaparte, « calme sur un cheval fougueux ». C'est Apollon montant Pégase.

On s'explique ainsi pourquoi toute œuvre d'art, vraiment supérieure, est aussi une œuvre de science; et réciproquement. C'est surtout dans les sciences si complexes de la nature et de la vie, que les procédés de l'art sont indispensables. On ne saurait être un profond politique, si l'on n'est un puissant charmeur; un grand guérisseur est toujours un éminent artiste. Les docteurs Charcot et Richer nous en donnent une irrécusable preuve. Entre leurs mains, le diagnostic médical devient un précieux instrument de critique d'art. Ils reconnaissent d'un œil sûr, et marquent d'un trait net, le sens et la valeur expressive d'une représentation pittoresque; ils distinguent, avec une impeccable précision, si la forme s'y trouve d'accord avec le fond, si la force patente y est l'exact équivalent de la force latente, si le peintre y a fidèlement interprété la nature.

Allèguera-t-on qu'il n'est guère possible d'avoir un critérium certain pour apprécier scientifiquement une œuvre d'art ; que, la maladie étant la rupture de la pondération physique et la folie la perte de l'équilibre moral, un médecin ne saurait juger logiquement la représentation d'un état de corps et d'âme, qui implique, dans le fond comme dans la forme, l'absence de toute logique? La réponse est facile ; elle a été indiquée, il y a plus d'un siècle, par Diderot ; elle a été formulée, il y a trente ans, par le docteur Charcot lui-même : « Il n'est pas d'irrégularité morphologique absolument circonscrite; ce n'est jamais qu'un centre d'où émanent dans les parties environnantes, et parfois à une grande distance, des caractères spéciaux entièrement subordonnés à la nature, au siège, au degré de la difformité, et qui la traduisent selon des règles fixes et nécessaires. » Pour les hommes de science et d'art qui sont vraiment des *voyants*, un bossu n'est-il pas bossu jusqu'au bout des ongles, et sa bosse ne rayonne-t-elle pas jusque dans ses regards? La démence même a ses raisons, ses causes et ses effets scientifiques. Le monstrueux ne saurait échapper aux lois universelles du déterminisme. C'est chose bien démontrée et bien acquise aujourd'hui, que la solidarité de tout l'organisme humain ; or, l'expression y est rigoureusement le contre-coup de l'impression, l'impression extériorisée.

* * *

A l'art antique, MM. Charcot et Richer n'ont emprunté aucun document ; on ne saurait guère, en effet, y trouver trace de la grande névrose hystérique. L'antiquité n'aimait ni la mort, ni la morbidesse, et ne se plaisait point à les peindre. En tout et sur tout, elle cherchait la santé, l'harmonie, la sérénité. L'art grec est essentiellement statique, essentiellement apte à illustrer l'équilibre actif des forces vives. Certes, il y eut, on n'en saurait douter, des cas de névrose dans l'ancien monde. Qui ne se rappelle les prophètes, les bacchantes, les pythonisses, les sibylles? On sait quels incidents singuliers accompagnaient la célébration des Mystères en Asie et jusqu'au cœur de l'Hellade. Le culte de la Bonne-Déesse est connu. Mais c'est à peine s'il subsiste quelques débris de l'œuvre des grands peintres païens ; et nos auteurs n'y ont rien trouvé qui méritât d'être produit à l'appui de leur thèse.

Le christianisme réhabilita la souffrance et la mort. Son idéal étant, non plus la beauté physique ou intellectuelle, mais la beauté morale, la nouvelle religion considéra l'homme, non plus à l'état d'équilibre, de satisfaction, de repos triomphal, mais à l'état de crise, d'aspiration, d'effort, de douleur militante. Le Sublime détrôna le Beau. Au fils de Vénus succéda le Fils de Marie ; à l'archer

vainqueur, le penseur opprimé; au bourreau couronné d'or et de fleurs, le martyr couronné d'épines. Le monde réel fut éclipsé par un autre monde, imaginaire et surnaturel. La vie devint un rêve. *La Vida es sueño.* L'existence ne fut plus qu'une hallucination perpétuelle, une *possession* infinie. Alors apparaissent nécessairement les Possédés dans l'Art.

Aux premiers siècles de l'ère chrétienne, les peintres peignent le malin esprit d'une façon exclusivement symbolique. Trop peu habiles pour caractériser le Démoniaque par l'expression de ses traits, de ses gestes et de ses attitudes, ils le caractérisent par la présence réelle et distincte du Démon, qu'ils font visiblement sortir de lui en face de l'exorciste. Moyen bien primitif d'exposer les phénomènes intimes ! « Les Grecs avaient figuré l'âme à la sortie du corps sous la forme d'un petit fantôme, l'*eidôlon*, gardant la ressemblance du corps, ou bien sous les traits d'une petite figure nue, ailée, et toujours peinte en noir. Il semble que ce dernier mode de représentation d'une substance spirituelle ait guidé les artistes chrétiens dans leurs premières figurations du démon, lequel est reproduit sous la forme d'une sorte de génie, d'un petit être nu, parfois ailé, s'échappant, soit de la bouche, soit du crâne de l'exorcisé... Plus tard, le démon a des cornes, une queue, des griffes ; il revêt même les formes d'animaux les plus étranges. Jusque chez les grands artistes de la Renaissance, nous retrouvons cette tradition, sous la forme de petits diables qui se sauvent dans un coin du tableau. Mais ici le symbole devient l'accessoire, et le démoniaque lui-même possède des caractères de réalité saisissants... »

Il est intéressant de constater, entre parenthèses, dans l'espèce qui nous occupe et dans le cycle où nous l'étudions, comment, à la période initiale de l'évolution artistique, qui doit être et est une période *symbolique*, succède normalement la période *synthétique ;* cette période médiane, où le symbole doit être et est remplacé par le *type*, par le héros, par la figure humaine généralisée, idéalisée, divinisée, amènera la période terminale, qui doit être et est une période *analytique*, individualisant et particularisant tout.

* * *

Dès le XI[e] siècle, les symptômes de la névrose apparaissent nettement dans une miniature des manuscrits de l'empereur Otton, conservés à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle : *Le Fils possédé.* Le corps du démoniaque, renversé en arrière, prend l'attitude, si fréquente chez les hystériques, qui a été appelée « l'arc-de-cercle. » La porte de la belle église San-Zeno, à Vérone, a un bas-relief en

bronze, datant du même siècle, et qui offre des symptômes analogues dans une scène d'exorcisme où le saint délivre une princesse impériale.

Après plusieurs documents moins significatifs, nous rencontrons dans un livre de chœur de la cathédrale de Sienne, appartenant à la seconde moitié du xve siècle, une miniature encadrée par un O majuscule, *le Christ guérissant les possédés*, où une femme démoniaque montre les caractères décisifs de la crise hystérique : sourcils froncés sur des yeux blancs, douloureuses rides frontales, narines bridées, lèvres ouvertes et découvrant les dents.



Saint Philippe de Néri délivrant une possédée

Fragment d'une fresque d'ANDRÉA DEL SARTO, à Florence

En appréciant la fresque d'Andréa del Sarto qu'on voit dans le cloître de l'Annonziata, à Florence, *Saint Philippe de Néri délivrant une femme possédée du démon*, un critique d'art, Charles Blanc, a fait une bien amusante erreur d'interprétation. Pour lui, l'héroïne du tableau « s'évanouit avec une grâce involontaire et une vérité si exquise, que les plus grands maitres voudraient avoir inventé cette figure. » Voilà qui est bien peu diabolique, à moins qu'il ne s'agisse d'un diable rose. Le diagnostic des deux docteurs rétablit la situation ; nous sommes devant une attaque de grande hystérie à son début : « La jeune femme tombe à la renverse, et la rigidité a déjà envahi tout le corqs. Cette chute n'a rien du laisser-aller, avec flaccidité musculaire, de la syncope ou de l'évanouissement. On sent que ce corps, recourbé en arrière, est roidi de la tête aux

pieds. Les membres inférieurs, légèrement fléchis, sont contracturés, ainsi que le témoignent les pieds convulsés, la pointe en dedans. La tête, fortement ren-



Danse de Saint-Guy, d'après Pierre Breughel
(Fragment)

versée, fait saillir le cou gonflé; et toute la face, bouffie de turgescence, trahit l'arrêt apporté à la respiration par le spasme généralisé. » Ne faut-il pas une



Danse de Saint-Guy, d'après Pierre Breughel
(Fragment)

rare dose d'imagination ou une distraction rare, pour voir là « une grâce involontaire » et « une vérité si exquise » !

Autre boutade de nos auteurs, que la mésaventure de Charles Blanc a mis en gaîté : « Andréa del Sarto, reprennent-ils sans plus de ménagement pour les artistes que pour les critiques d'art, n'avait que vingt-deux ans quand il peignit cette fresque. Peut-être devons-nous à cette circonstance la fraicheur d'inspiration et la sincérité d'observation, qui placent au premier rang cette œuvre du maître. » Est-ce à dire que, passé vingt-deux ans, les peintres perdent généralement l'habitude d'être frais et sincères? Ce serait grave. Que les intéressés se surveillent! la science les regarde.

La science ne respecte pas Raphaël lui-même, quand Raphaël n'a pas respecté la vérité. Et la science a raison, puisque le beau implique le vrai. Sir Charles Bell, le seul physiologiste qui, avant MM. Charcot et Richer, ait songé à tirer profit des documents qu'il produisent, juge avec une juste sévérité le jeune possédé de la fameuse *Transfiguration* : « Cette figure n'est pas naturelle. Un médecin conclurait, en la voyant, que le jeune homme feint un mal qu'il n'éprouve pas. Jamais enfant n'eut de convulsions semblables. » Nos auteurs ont absolument la même opinion; et ils nous signalent, dans une autre *Transfiguration*, celle de Déodat Delmont (1581-1644), un autre possédé beaucoup plus conforme à la réalité, quelle que soit d'ailleurs l'infériorité du peintre.

La danse de Saint-Guy a sévi sur les bords du Rhin, pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles. Un dessin de Pierre Breughel montre une curieuse procession d'épileptiques, menés en pèlerinages vers l'église de Saint-Willibrod, à Epternach près Luxembourg, sanctuaire spécialement renommé pour la guérison de semblables infirmités. Notre livre en donne une réduction, avec le fac-similé d'une belle gravure de Hondin, d'après Breughel, dont plusieurs épisodes sont reproduits séparément au trait. On ne saurait méconnaitre les attaques auxquelles les pèlerins sont en proie : c'est évidemment de l'hystérie.

Dans « le *Miracle de Saint-Nil* », fresque du Dominiquin au couvent de Grotta-Ferrata, on retrouve le renversement du buste en arc-de-cercle.

* * *

Rubens semble avoir pris un intérêt spécial à la figuration des Démoniaques. Il y revint souvent. C'est le peintre qui les a interprétés de la façon la plus exacte et la plus intense. « Tel de ses possédés offre des caractères si vrais et si saisissants, que nous ne saurions rencontrer ou imaginer une représentation plus parfaite des crises que nous avons longuement décrites, et dont nos malades de la Salpêtrière nous offrent journellement des exemples typiques. Il a fallu toute l'intuition du génie, jointe à une rare acuité d'observation, pour



Étude d'après Rubens pour la *Possédée* du musée de Vienne

saisir et fixer avec tant d'effet et de sûreté les traits fondamentaux d'un tableau si changeant et si complexe. »

Dans le *Saint Ignace* de Rubens, que possède le musée du Belvédère à Vienne, on voit une démoniaque qui est incontestablement une hystérique. Cou gonflé, au point que les reliefs musculaires en disparaissent. Bouche bée, avec protrusion de la langue. Ailes du nez dilatées et relevées. Globes oculaires convulsés en haut et cachant leur pupille sous la paupière supérieure. Cheveux épars, dont la main droite empoigne une mèche, tandis que la main gauche arrache la chemise. La robe ouverte tombe sur les hanches. Une minute encore, et la possédée sera complètement nue, comme les malades d'aujourd'hui pendant leurs crises. « Impossible d'en dire plus en aussi peu de traits, et de mieux réunir en une même figure les signes effrayants qui caractérisent la grande névrose. »

Les scènes d'exorcisme de Jacques Callot sont curieuses, mais sans grande importance. Dans son *Saint Martin guérissant un possédé*, Jordaëns est plus accentué, plus violent, mais moins précis que Rubens.

Les gravures sur les Convulsionnaires du cimetière Saint-Médard (1727-1760), ont un vif intérêt. Dans le *Pèlerinage au tombeau du diacre Pâris*, les femmes convulsées sont des hystériques prises en pleine crise. Quant à la demoiselle Fourcroi, guérie, sur le tombeau du diacre, d'une anchylose réputée incurable, on reconnaît, sans pouvoir s'y tromper, qu'elle avait simplement un « pied-bot hystérique », cas observé et défini par la science moderne, qui en explique parfaitement la guérison sous l'influence d'émotions vives ou de convulsions généralisées.

Il n'existe malheureusement aucune représentation utile des Possédées de Loudun, sur lesquelles MM. Gilles de la Tourette et Legué ont récemment publié un volume si instructif.

En résumé, sauf quelques symptômes d'épilepsie et d'aliénation mentale, le diagnostic de la Possession, tel qu'il a été relevé par les artistes de tous les temps et de tous les pays depuis l'ère chrétienne, concorde exactement avec le diagnostic de l'hystérie, tel qu'il a été établi par les savants modernes : ce qu'il fallait démontrer.

* * *

Depuis trente ans, le docteur Charcot et les vaillants investigateurs qu'il a groupés autour de lui, ont fait faire à la science d'admirables progrès sur la grande névrose, comme sur le sommeil et la suggestion hypnotiques. Ils ont prouvé que l'hystérie est soumise, en tout son développement, à une loi fixe et

immuable qu'ils ont scientifiquement formulée. Ils ont donné de l'attaque hystérique une description rationnelle, et l'ont divisée en quatre phases distinctes : 1° période épileptoïde; 2° période du clownisme (contorsions, convulsions, renversements) ; 3° périodes des attitudes passionnelles (hallucinations tristes ou gaies) ; 4° période terminale. Les dernières pages du livre que nous venons de parcourir, ont été consacrées aux « Démoniaques convulsionnaires d'aujourd'hui ». De nombreuses gravures au trait, sur dessins ou photographies d'après nature, permettent au lecteur de suivre *de visu* le cas pathologique dans toutes ses variations expressives, depuis « l'attitude tétanique » jusqu'au soulèvement sur la tête, et jusqu'à « l'attitude d'attente extatique ». De la sorte, on peut comparer dans le même volume, presque synoptiquement, les créations de l'art avec les données de la science.

Nous ne saurions trop vivement féliciter les auteurs de cette belle et utile publication. Elles sont trop rares, les études consacrées à la comparaison des œuvres esthétiques avec les lois positives, à la synthèse de l'imagination et de l'expérience, de l'idéal et du réel. Les essais sur les sciences comparées ont amené d'excellents résultats; il n'est pas moins profitable d'appliquer la méthode comparative aux arts du Beau et à leur contrôle par les sciences exactes et naturelles.

Le procédé analytique et la division du travail ont une haute valeur en toute entreprise humaine, mais seulement pendant la période initiale d'expérience et de production, et sous la condition expresse que l'on en vienne à une synthèse définitive, à une harmonie totale. Le système de perfectionnement par différenciation, dont M. Herbert Spencer est le plus illustre interprète, ne porte que sur un aspect, que sur une direction de l'évolution naturelle et du progrès humain. L'action différentielle doit être complétée et couronnée par sa réaction rythmique et logique, c'est-à-dire par un mouvement normal de réunion, de pondération, d'équilibre et de réorganisation supérieure. MM. Charcot et Richer l'ont fort bien compris, étant des hommes de science ouverte, des chercheurs, des trouveurs, des organisateurs.

Je me rappelle, comme si cela datait d'hier, l'impression profonde que j'éprouvai, quand, pour la première fois (est-ce chez Théodore de Banville, est-ce chez Alphonse Daudet ?), j'aperçus le docteur Charcot. Elle est inoubliable, cette physionomie énergique et compréhensive, pénétrante et volontaire, cette figure d'un relief si net et si puissant, frappée comme une médaille romaine. Je crus voir un Dante moderne, un Dante en habit noir et cravate blanche. C'est que, pareil au vieil Alighieri, cet homme revient de l'enfer, d'un enfer terrestre et réel, non moins effroyable que les enfers chimériques du prêtre et du poète, mais sur la porte duquel on est en train d'effacer l'inscription fatidique :

Voi che intrate per me, lasciate ogni speranza !

Il n'est guère possible, hélas ! qu'on en fasse jamais un paradis ; mais, patience ! ce ne sera bientôt plus, probablement, qu'un purgatoire. Si la Science humaine ne peut s'élever en trois bonds jusqu'aux étoiles, comme le fait la Divine Comédie, elle pose, lentement mais sûrement, les indestructibles bases d'un avenir d'harmonie, de lumière et d'espoir.

ÉMILE BLEMONT.





L'EXPOSITION DES XX

A BRUXELLES



A grands coups de cymbales et d'énormes roulements de tambour, s'est ouverte, en notre benoicte capitale, la troisième exposition des XX, et tout le high-life dilettante a fêté cette ouverture dans un chatoyant appareil de toilettes exquises. Plus que le Salon triennal, cette exhibition jeune et audacieuse a le don d'attirer l'attention, non seulement du public banal qui y voit prétexte à plaisanterie facile, mais du monde artiste qui suit avec intérêt l'évolution de ces talents indiscutables dont il a vu les primes gourmes.

Nous avons rarement qualifié de « fumistes » des peintres exposants; à notre sens, les œuvres extravagantes au premier abord, ont quelque chose qui commande le respect; c'est la sincérité avec laquelle l'artiste, fol ou non, a rendu ce qu'il voyait ou croyait voir. La vision de la ligne ou de la couleur est si ondoyante et si fugace, elle diffère si radicalement de rétine à rétine, que c'est témérité de prononcer les mots d'absurde ou d'impossible. Ainsi avons-nous contemplé, non

sans un sourire intérieur, *Un dimanche à la Grande-Jatte*, de l'invité français, Georges Seurat. Le procédé « vibriste » ou « luministe » de ce peintre extraordinaire, qui, d'ailleurs, s'accorde avec celui de M. Pissaro, autre invité des XX, plonge d'abord dans la stupéfaction. Quelles que soient les théories prismatiques que l'on ait, il faut bien avouer que la peinture ne peut se contenter d'une éblouissante caléidoscopie. MM. Seurat et Pissaro semblent, par leurs pointillés minutieux, travailler à l'aide d'une machine à coudre dont l'aiguille serait imprégnée de couleur. A distance, le procédé disparaît et l'impression de soleil, à défaut d'autre, est assurément grande, mais sans suffire. *La Grande-Jatte* n'a que des personnages en bois dans un bain de lumière. Jamais ce simple effet ne satisfera au point de vue de la vie du paysage, et les arbres aux jaunissements saugrenus, et l'eau bizarrement aveuglante, ne seront pas pour excuser une méthode, originale sans doute, mais peu logique, si elle vise l'ensemble du tableau, lorsqu'elle n'en devrait considérer que la partie lumière.

Précisément, à côté de ces éclatements qui déconcertent, se trouvent les toiles d'un autre Parisien, M. Albert Lebourg, grasses, de pleine coulée, sincères avec quelque chose de brutal et d'empâté, mais d'un sentiment de nature si franc et si juste!

A la même race appartient un des nôtres, M. Alfred Verhaeren, bien que celui-ci soit flamand dans le vrai sens du mot, c'est-à-dire débordant de santé et d'opulence dans la couleur. Il faut voir son *Quartier de viande* pour comprendre ceci. C'est la vie saignante, la force pléthorique de la bête nourrie dans la truculence verte de nos paysages des Flandres. Cette viande, on la dirait — que l'on nous permette cette audace de vocable — on la dirait découpée dans la cuisse d'une Vénus de Pierre-Paul, et l'on se demande si elle invite au baiser ou si elle n'attend plus que le gril.

Au reste — et c'est notre consolation dans l'anémie artistique de notre temps — nous avons encore en Belgique quelques-uns de ces « bien portants » qui font voir leur chair, sans pudeur, mais aussi sans flanelle. Henri de Braeckeleer expose aux XX des panneaux dont notre musée ancien serait fier. Celui-ci est un minutieux aussi, mais il ajoute à son scrupule du détail une coloration chaude comme une caresse. Tons ambrés qui rappellent la patine des tableaux d'Hobbema, et sujets intimes comme en ont les vieux maitres hollandais. Peint-il une *Blanchisserie*, c'est un coin de cour recueillie d'Anvers, refuge mélancolique où l'air pénètre doucement et tristement, avec une tranquillité reposante. Ce sont des tableaux « où l'on voudrait vivre », tant ils ont de paix et d'austérité, devant lesquels on s'attarde ainsi qu'en la compagnie d'un ami qui vous aime et vous apaise. Art véritablement mystique dans sa simplicité, art de bréviaire et de litanies prononcées à voix basse, et dont on garde dans l'œil la vision pieuse que l'on voudrait revoir toujours pour se rendre meilleur

A la famille correspondante se rattachera quelque jour le très jeune Henri de Groux, encore un « las-d'aller ». Tout noir d'idée et tout noir de couleur. On dirait que ce débutant a devant la pupille un crêpe douloureux qui l'obscurcit. Ce ne sont que scènes de mort et de meurtre, dans des paysages funèbres; mais l'on y sent un art jeune, à la sève puissante qui cherche à générer et ne peut manquer d'y réussir. Ce côté tragique de M. de Groux me fait glisser naturellement à votre Odilon Redon qui expose ici une demi-douzaine de dessins macabres, destinés à illustrer un volume quelconque. Je ne sais ce que Paris pense de ce curieux artiste, mais j'avoue rester bouche béante devant son œuvre. C'est alarmant, ou plutôt « mallarmant ». Mépris du dessin, mais mépris qui prétend. Deux des envois de M. Redon valent qu'on s'arrête : un *Clocher dans la nuit* et un *Spectre fantastique aux ailes de nuage,* qui impressionnent par la très habile gradation des noirs et la sauvagerie de la composition. Pas plus que de M. Seurat, nous ne voudrions dire qu'il y a ici un parti pris de renverser « le bourgeois », mais c'est là, jusqu'ici pour nous, un art spécial qui répète les vers ténébreux de la *Belle Hélène :*

Toute chaîne a deux poids
Toute peine en a trois.

Et Agamemnon répond : « Toute peine en a trois... C'est doux à l'oreille et çà ne veut rien dire du tout. Vous ferez école, mon ami, vous ferez école. »

Il y a loin de là au fantastique de Félicien Rops, un des XX de la dernière heure, qui donne peu, mais donne incomparable. Ce n'est pas à *L'Artiste* qu'il faut paraphraser cette nature unique; *la Dame à la Fourrure*, qui divinise ces quatre vers des *Rimes de joie*, de Théodore Hannon :

Lasse enfin de cette parure,
A tes pieds, en monstre dompté,
Tu fis se coucher la fourrure,
Invincible en ta nudité.....

Ce dessin est du vrai Rops, pervers et radieux dans la pureté décadente des lignes, canaille dans l'éclair troublant des yeux, subtil dans la tonalité profonde des couleurs... Après lui, tout s'éteint, même les plus lumineux et surtout les plus luministes! Il nous faut cependant citer Louis Artan, le peintre de la mer, non des méditerranées bleues, mais de nos lourdes mers occidentales qui roulent leurs épaisses absinthes, mers que toujours il voit convulsées et houleuses, râlantes dans l'agonie de leurs vagues, pleines de cris, de plaintes, de sanglots, de drames que l'on devine sans les voir, de hurlements que l'on croit entendre, de désastres que l'on sent venir. On se sauve terrifié de ces visions exprimées on ne sait comment par une coulée de boue sur une estacade, et c'est presque avec sou-

lagement que l'on se repose sur des œuvres inférieures, mais moins poussées au sombre.

Telle nous est apparue la *Fillette à la toilette*, de Raffaelli, pastel adorable de pourriture naïve. Cette enfant en chemise, dont les bas noirs dessinent les jambes fluettes, dont les bras ont, en même temps que le grêle naturel des petiotes, cette chose plus féminine qui est la gracilité, a je ne sais quoi de joliment pervers et gentiment fillette. C'est douloureux et c'est exquis; c'est parisien surtout, et de quelque sens qu'on le prenne, on ne peut s'empêcher de donner à ce morceau la vraie et méritée maîtrise. Nous arrivons à l'un des artistes les plus discutés des XX, à James Ensor, qui a vraiment fait école dans le groupe, et que quelques-uns, comme Willy Finch, par exemple, pastichent de façon désespérante. Ensor expose une grande composition, dessin intitulé l'*Entrée à Jerusalem*, vaste allégorie représentant une foule immense escortant Jésus monté sur l'âne; grouillement de têtes faméliques au-dessus desquelles flottent des bannières couvertes d'inscriptions hétéroclites : « Vive Jésus! Libéralisme, démocratie. Le peuple est roi. A mort l'Académie! » Tout cela est un peu puéril, mais M. Ensor a voulu prouver qu'il savait dessiner, lui à qui l'on a tant reproché des contours maladroits, et il faut bien convenir qu'il est sorti triomphant de l'épreuve à laquelle la critique l'a convié. Guillaume Vogels, que nous citons pour finir, est parmi les XX plutôt un aîné qu'un confrère. Son art a subi toute la grande initiation, il s'est dégagé rayonnant et pur dans sa mélancolie perpétuelle. *Avant la pluie*, estacade baignée de brouillard, est une des œuvres les plus cruellement belles que nous sachions. C'est sombre et funèbre; on s'enfonce dans cette brume qui semble ne pas finir au delà, mais on s'arrête à la contempler, et l'on admire la brosse qui sait ainsi rendre la majesté de la nature et en transcrire les indéfectibles douleurs.

MAX WALLER.





C.-F. GAILLARD



LAUDE-FERDINAND GAILLARD tenait une place si considérable parmi les graveurs contemporains, qu'il est juste d'avoir songé à rassembler son œuvre en une exposition posthume, pour en donner une idée aussi complète qu'exacte. En réunissant ainsi, à l'École des Beaux-Arts, toutes les productions de l'artiste disparu, les organisateurs pensaient surtout faire acte de dévouement amical. D'ordinaire, les portraits gravés ou peints n'attirent guère les foules, et ils craignaient que le public ne montrât que peu d'empressement à venir saluer un aussi grand talent. Il n'en a rien été. La profonde personnalité de Gaillard a suffi pour retenir la curiosité et fixer l'intérêt. Et, si l'on juge par le nombre des visiteurs, par leurs regrets émus, la renommée de l'artiste si prématurément

enlevé a acquis, à cette dernière épreuve, une consécration digne de ses puissantes qualités.

Né à Paris, le 16 janvier 1834, Gaillard avait à peine cinquante-trois ans quand la mort est venue le surprendre, le 19 janvier de cette année. La quantité de ses gravures ou de ses portraits peints est cependant considérable, car, issu du peuple, il avait appris de bonne heure le prix du temps et des efforts. Élève de l'École des Beaux-Arts au sortir de l'atelier de Léon Cogniet, il obtient le second grand prix en 1852 et le premier prix de Rome en 1856. Les deux morceaux de concours sont exposés à la salle Melpomène ; ce sont deux académies traitées avec une certaine habileté de main, selon les recettes classiques, et dont les tailles correctes ne faisaient pas prévoir le passionné de plus tard.

A la villa Médicis, le jeune pensionnaire réfléchit plus qu'il n'agit, étudie plus qu'il ne produit lui-même. Il se livre avec passion à l'examen des maitres italiens, notamment de Raphaël qui le fascine et dont il cherche à pénétrer l'âme. Il peint, il dessine, puis il voyage en Grèce, à Naples, à Pompéï. Il en rapporte des études, des esquisses et, de Pompéï, une précieuse collection de calques et de copies, d'après les peintures antiques, qui occupe tout un panneau de l'exposition. Ces travaux ont une grande valeur documentaire, la plupart des fresques originales ayant disparu sous les intempéries de l'air. L'administration des Beaux-Arts a, dit-on, l'intention de les acquérir ; l'idée est excellente et il faudrait les laisser à l'école où ils sont actuellement exposés.

Esprit inquiet, Gaillard cherche sa voie et se croit porté vers la peinture, comme il le crut plus tard, au détriment de son art. De retour à Paris, il concourt pour le grand prix de peinture, mais il échoue. Cet insuccès ne le décourage pas, longtemps après, en 1872, nous le voyons revenir à la peinture avec un *Portrait de ma tante,* qui obtint au salon une seconde médaille et qui figure maintenant au musée du Luxembourg. C'est son tableau le plus célèbre, avec le fameux portrait de Mgr de Ségur, exposé au Salon de 1879 et à l'Exposition nationale de 1883 et que l'artiste devait graver à l'eau-forte.

Malgré l'accueil favorable fait à plusieurs des portraits peints par Gaillard, ces tentatives demeurèrent illusoires, Gaillard n'avait pas les qualités particulières aux peintres ; il manquait du sens du coloris et aussi de la composition. Ce défaut d'imagination apparait surtout dans les tableaux proprement dits de l'artiste. Son *Saint Sébastien,* également possédé par le Luxembourg et exposé au Salon de 1876, est une œuvre correctement dessinée, mais sans vérité et sans vie, qui donna beaucoup de mal à son auteur, ainsi que le montre les tâtonnements des esquisses. La gravure elle-même qu'il en fit pour le journal *l'Art,* n'est pas non plus très caractéristique. Au contraire, ses portraits peints, et en particulier *le Portrait de ma tante,* témoignent d'efforts louables, qui ne

sont point restés infructueux. Dur, monochrome, celui-ci est d'un dessin très aigu, d'une vérité intense, qui rebute peut-être tout d'abord, qui retient ensuite quand on la pénètre. Conçu à la façon des primitifs, exécuté à l'aide des ressources modernes, ce travail demeura trop un travail de graveur, besogne honorable sans doute, qui assure à son auteur un rang éminent parmi les portraitistes contemporains.

Cette digression de Gaillard dans le domaine de la peinture ne fut à l'avantage ni de l'un ni de l'autre. Nous avons voulu le caractériser dès l'abord pour pouvoir étudier plus à l'aise les productions considérables du graveur. De la villa Médicis, Gaillard n'adressa qu'une seule planche, le portrait de *Jean Bellin*. On trouve aux Beaux-Arts les deux essais qu'il tenta sur ce modèle, l'un vigoureux, demeuré inachevé, l'autre achevé, étudiant surtout le modelé, recherchant déjà le détail, et qui fait partie de la chalcographie du Louvre. Cette tentative fut, dit-on, assez mal accueillie. Gaillard pourtant revint au vieux maître vénitien en gravant la *Vierge au Donateur* du même Jean Bellin, publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* et exposée au Salon de 1865 ainsi qu'à l'exposition universelle de 1867. En même temps, dans le même recueil, paraissait la planche célèbre du *Condottiere* d'après Antonello de Messine. Ces deux planches achevèrent la révélation, quoiqu'elles contrastassent assez vivement entre elles ; la première, douce, éthérée, vaporeuse, la seconde plus vigoureuse, sinon bien hardie. Le chef-d'œuvre d'Antonello faisait partie de la vente Pourtalès; il allait entrer au Louvre, qui le paya cent mille francs. Gaillard s'efforça d'en traduire la vive intensité du regard et la décision de la bouche, qui sont rendues avec une étonnante puissance.

Ces audaces n'allaient pas sans surprendre personne; elles choquaient trop violemment les traditions consacrées pour ne pas scandaliser les maîtres en renom. Plus d'une fois Gaillard, privé de ressources, dut mettre un frein à son tempérament. Nous ne mentionnerons ici que pour mémoire le portrait d'*Horace Vernet*, correct et froid. La période des réticences dura peu et l'artiste ne tarda pas à trouver sa véritable voie. Désormais son burin n'interprètera que les maîtres, dont le dessin est le souci principal, car lui-même, — et c'est là une des marques les plus caractéristiques de son talent, — avait pour la forme extérieure un véritable culte et volontiers il eut déclaré, avec Ingres, que le dessin est la probité de l'art. Comme pour confirmer cette opinion, il gravait presque aussitôt l'*Œdipe* d'Ingres avec une consciencieuse fidélité.

En même temps Gaillard se sentait attiré vers les primitifs, vers ces précurseurs naïfs, dont il se faisait l'interprète toujours convaincu, le plus souvent heureux. Les chefs-d'œuvre se succèdent avec rapidité durant cette période de la maturité du graveur. Presque coup sur coup il grave le *Gattamelata*, de Donatello, l'*Homme à l'œillet*, de Van Eyck, *la Vierge de la maison d'Orléans*,

de Raphaël. Le *Gattamelata* faisait partie de l'ancienne collection de Nieuwerkerke et Gaillard affectionnait, paraît-il, tout particulièrement ce morceau dans son œuvre. Il était fier d'avoir pu suivre les plus petits détails du bronze, d'avoir pu donner, dans la planche, la sensation du métal et presque sa sonorité. Mais le joyau de cette collection de chefs-d'œuvre est sans nul doute ce délicieux Van Eyck, cet *Homme à l'œillet* dont le travail si serré, si délicat, si prodigieusement pénétrant étonne l'œil et émerveille.

La planche a son histoire et elle est des plus curieuses. Le tableau de Van Eyck faisait partie de l'ancienne collection Barthold Suermondt, acquise en bloc, en 1864, à Aix-la-Chapelle, par le musée de Berlin où elle se trouve actuellement. Avant cette cession, à la fin de 1868, M. Suermondt avait envoyé à Paris cette toile merveilleuse. C'est alors que le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, Émile Galichon, qui tenait en haute estime le talent de Gaillard, lui demanda une planche de ce tableau, destinée à accompagner une étude critique sur la collection Suermondt. La planche fut achevée en dix jours! Et dans ce mince laps de temps, l'artiste avait encore trouvé le loisir d'exécuter une copie peinte de la grandeur de l'original. On croit rêver en apprenant cela, en présence de l'immense somme de travail que suppose un semblable effort. La finesse du rendu est incomparable. Les tailles nombreuses et superposées sont ténues jusqu'à la subtilité. Malgré cette prodigieuse complexité, le graveur exprime sur le cuivre l'intensité profonde de la peinture de Van Eyck. Comme le remarque M. Paul Mantz, la vitalité du regard, le rictus des lèvres, le bonnet de fourrure, l'étrange laideur du personnage dont le maître flamand a immortalisé le type, tout est rendu avec une précision, une souplesse que les mots les plus subtils ne peuvent faire comprendre. Et il ajoute avec non moins de justesse que c'est dans cette planche qu'on peut le mieux apprécier le caractère de nouveauté de la gravure de Gaillard, des procédés qu'il cherchait à introduire et que d'aucuns trouvaient trop révolutionnaires et insurrectionnels.

Ensuite Gaillard livrait à la chalcographie du Louvre, qui la lui avait commandée, la planche de la *Vierge et l'Enfant*, d'après Botticelli. Interrompue par la guerre, cette planche eut de nombreux retards et ne fut livrée qu'en 1872; elle parut au Salon de 1873, ainsi qu'à l'Exposition universelle de 1878, où elle trouva un long et légitime succès. C'est, en effet, une œuvre d'une merveilleuse maitrise. Comme pour l'*Homme à l'œillet*, Gaillard s'y était préparé par une copie peinte qui figure à son exposition. Là aussi, toutes les qualités du maître semblent réunies; elles s'y épanouissent dans une maturité pleine de sève. C'est une des œuvres capitales de Gaillard; c'est peut-être celle dans laquelle se montre le plus complètement la vigueur d'un tempérament qui joignait aux dons de la nature les ressources d'un art consommé.

A cette heure commence à se marquer dans l'œuvre de Gaillard une transfor-

mation qu'il importe de noter. Il va s'essayer d'après la nature même et non plus d'après les tableaux des maîtres, ce qui marque une nouvelle étape dans sa carrière et nous vaudra une série de portraits originaux du plus grand intérêt. Toujours Gaillard avait été croyant, mais à ce moment-ci, les idées religieuses envahissent presque complètement son existence et ses préoccupations. A la suite d'un voyage fait à Naples, en compagnie de M. de Bammeville, il est tout entier en proie à un vigoureux mysticisme qui se traduit dans son œuvre par le dessin des plus grandes figures sacerdotales de notre temps. Il s'éprend de plus en plus de la poésie du christianisme et en particulier de la piété souriante de saint François d'Assise. Comme lui, il fait vœu de pauvreté et de charité, il s'affilie au tiers ordre de la pénitence placé sous l'invocation de ce saint, et, plus tard, à son heure dernière, le suprême désir de celui qui avait voulu porter le nom de frère Marie-François de la Crèche, fut de s'étendre dans son cercueil, drapé dans cette blanche robe de moine qui symbolisait pour lui l'état d'élection.

Dans la ferveur de sa foi religieuse, Gaillard rêvait de représenter dans des images types : le Roi, le Pape, le Moine et le Soldat. Il ouvre la série par un portrait du *Comte de Chambord* et un portrait de *Pie IX*, qui suit à une année d'intervalle. Nous ne faisons nulle difficulté de reconnaître que ces deux morceaux ne sont, suivant l'expression judicieusement exacte de M. Louis Gonse, qu'une erreur de jugemennt. Mais quelle merveilleuse revanche avec le portrait de *Dom Guéranger!* Dans la pensée de Gaillard, Dom Guéranger était la personnification du moine, et nul, en effet, mieux que l'abbé de Solesmes, ne pouvait symboliser l'absolutisme et l'intolérance du froc. On se souvient quel cri d'admiration salua l'apparition de cette gravure à l'Exposition de 1878. L'artiste avait réussi à faire de cette figure de moine une œuvre complète par elle-même, avec son intensité puissante et son caractère particulier. Les traits sont accusés, résolus, la mine énergique, l'œil, caché sous des sourcils en broussailles, étincelle en un regard brillant et pénétrant comme l'acier. Cette œuvre magistrale est spécialement intéressante à étudier à l'Exposition du quai Malaquais. On l'y trouve en six états successifs, depuis la première ébauche jusqu'à l'achèvement final. On peut suivre la pensée et le travail de l'artiste à travers tous leurs développements successifs. Le graveur attaque d'abord son cuivre vigoureusement; il marque, dans un visage à peine esquissé, des points nettement tracés, semblables, pour ainsi dire, à l'ébauche de la mise à point des sculpteurs. Puis la physionomie se dessine plus nette et plus franche, les yeux prennent enfin cet éclair fulgurant, qui jaillit et fascine et laisse éclater, à travers deux obsédantes prunelles, la décision d'une nature et l'individualité d'un caractère.

Là ne s'arrête pas cette importante série. Gaillard devait compléter sa tétralogie mystique, et aux portraits du Roi, du Pape et du Moine, ajouter celui du Soldat, figuré par Louis Veuillot. Ce portrait n'a été qu'ébauché et le graveur l'a

remplacé, dans la série, par celui de *Léon XIII*. L'œuvre est vivante, pleine de caractère, surtout dans le premier état que l'artiste fit de sa gravure. A la suite d'un voyage à Rome, il la retoucha ; les contours se sont amollis, l'expression de la physionomie s'est affadie. On peut placer sur le même rang les portraits de l'*Évêque de Poitiers*, le cardinal Pie, et celui du *R. P. Hubin*. Quant au portrait de la *Sœur Rosalie*, on le considère à juste titre comme une des planches les plus personnelles de Gaillard. Le pâle visage de la sœur s'éclaire d'un jour de reflet, sous les grandes ailes de la cornette blanche, et les traits en sont rendus avec une telle délicatesse qu'il s'en dégage je ne sais quelle évocation de la charité et du renoncement.

Pour achever la nomenclature des principales productions de Gaillard, il faut encore examiner quelques planches gravées par lui dans les dernières années de sa vie. Nous ne mentionnons que pour mémoire diverses autres gravures de différentes époques et qu'on trouve exposées aux Beaux-Arts, notamment la *Vénus* et le *Mercure*, d'après Thorwaldsen, et le *Saint-François*, d'après Fra Angelico, tous trois commandés par la librairie Plòn. Ce sont trois morceaux honorables sans doute, mais qui n'ajoutent rien à la gloire de l'artiste, quoiqu'il les ait exécutés avec sa conscience habituelle et qu'il ait gravé le dernier avec toute sa piété de croyant. Seul, un beau *Dante*, d'après un buste de la collection du comte de Nieuwerkerke, mériterait plus d'attention si d'autres productions plus remarquables ne nous attiraient ailleurs.

Ces planches sont le *Crépuscule*, d'après Michel-Ange, les *Pèlerins d'Emmaüs*, d'après Rembrandt, le *Saint-Georges*, d'après Raphaël. En 1875, à l'occasion du centenaire de Michel-Ange, la *Gazette des Beaux-Arts* avait commandé à Gaillard une planche d'après le maitre. C'est le *Crépuscule* qu'il choisit, cette robuste figure de l'homme nu, qui rêve à San-Laurenzo sur la tombe de Laurent de Médicis. L'entreprise fut un triomphe pour le graveur. Le sentiment de grandeur et de force est rendu dans une admirable exactitude. La passion circule dans ce torse dramatisé et les yeux ont la sensation même du marbre de la statue. Il ne faut pas hésiter à l'écrire, dit M. Mantz, jamais Michel-Ange n'a été mieux senti ni mieux gravé. En est-il de même pour Rembrandt? Gaillard a gravé les *Pèlerins d'Emmaüs*. Est-ce à dire qu'il ait compris Rembrandt comme il avait pénétré Michel-Ange, qu'il ait exprimé la pensée de l'un avec le même bonheur qu'il avait traduit celle de l'autre? Il semble que Gaillard ne se soit pas assez préoccupé de l'ensemble pour se perdre dans l'abondance du détail. La lumière éthérée qui baigne le tableau est absente dans la gravure. On y trouve, au contraire, une préoccupation des accessoires poussée jusqu'à la minutie. Pour interpréter la peinture de Rembrandt, Gaillard avait un guide sûr, un modèle excellent : c'est Rembrandt aqua-fortiste. Il eût assurément gagné à pénétrer plus

avant sa manière, à saisir plus intimement les procédés de celui qu'il voulait essayer de rendre.

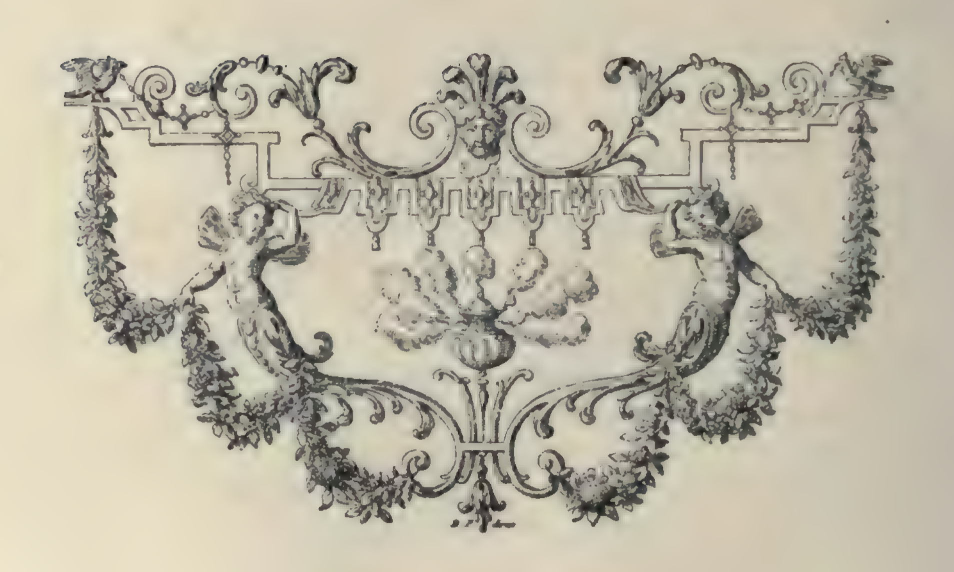
En reproduisant le *Saint-Georges* pour la Chalcographie du Louvre, ce n'est point la première fois que Gaillard interprétait Raphaël. Dans sa jeunesse, il gravait la *Vierge au cierge*, d'après le maître, pour un marchand d'estampes, et plus tard, dans la maturité de son talent et de son goût, il tentait de rendre la *Vierge de la Maison d'Orléans*. Il y réunissait avec cette mesure, cette sobriété d'effet, qui était alors la caractéristique de son art. Le *Saint-Georges*, lui, se ressent un peu de l'envahissement de l'âge. S'il témoigne des efforts persévérants de Gaillard, de son culte pour les œuvres des maîtres, il semble que son burin soit moins vigoureux; le coup d'œil avait perdu, lui aussi, de sa limpidité.

La délicieuse interprétation de l'énigmatique *Tête de cire* du musée de Lille mérite aussi d'être signalée avant de parler de la *Joconde*, ce sphynx de beauté jusqu'à maintenant intraduisible. Gaillard y travaillait quand la mort est venue brusquement tout interrompre. Il cherchait à rendre la troublante poésie de la charmeresse qui fascine les siècles sans laisser pénétrer son secret. On pouvait espérer que Gaillard parviendrait à interpréter ce mystérieux chef-d'œuvre, tant était grand son culte d'admiration pour Léonard de Vinci. De ce glorieux projet, que l'artiste caressait depuis vingt ans et souhaitait être son testament, il ne reste qu'une ébauche grandiose du vêtement, de la poitrine et d'une partie du visage. Il semble que la *Joconde* lui ait échappé comme il avait fait jadis lui-même la *Vénus* du Titien, au musée des Offices. Ce n'est pas tout. Léonard de Vinci est frappé deux fois par cette disparition fatale. En même temps l'État confiait à Gaillard la gravure de la *Cène* de Milan. La planche devait être gigantesque. Mais la mort a arrêté la main avant que l'esquisse soit ébauchée, nous privant ainsi de deux œuvres considérables, sans compter celles que l'avenir pouvait nous donner.

Il faut se résumer, Gaillard sort de cette exposition grandi, parce qu'il est mieux connu. On pénètre les plus intimes procédés de l'artiste, on voit peu à peu sourdre son œuvre et jaillir sa pensée. On peut étudier sur le vif cette merveilleuse acuité de l'œil, servie, chez le graveur, par une habileté de main non moins surprenante. On voit par la série des dessins, des croquis, des études, qu'il faisait avant d'attaquer le cuivre, à quel point il était épris de vérité : nous assistons, à travers toutes ces ébauches, à la solution du problème qui préoccupe tout artiste, à savoir la question du passage de l'idée à l'image, de l'esprit critique à l'esprit créateur. Épris des vérités de la forme et du dessin, consciencieux dans toutes ses œuvres, Gaillard le résolvait au désavantage de l'idéal. Son burin comme son pinceau ne savaient pas mentir. Il étudiait la nature ainsi qu'il étudiait les maîtres; il portait à l'un un amour aussi vif que le culte qu'il réservait aux autres. De là les deux qualités maîtresses qui dominent chacune

de ses productions, le sentiment d'observation et de pénétration. On s'imagine Gaillard comme un homme d'un autre âge, au sortir de la salle où sa vie est étalée tout entière, tant la probité pour son art fut grande. On se le figure assez volontiers sous les traits d'un moine un peu mystique, mais d'un mysticisme vigoureux et sain, d'un de ces moines occupés, dans le silence du cloître, à illustrer des manuscrits. Les bruits du dehors ne troublent point le religieux. Il travaille à la pieuse besogne avec tout le talent dont il est doué, toute la foi qui l'embrase. Tel fut Gaillard, patient jusqu'à l'abnégation, affamé de sincérité, de vérité. On a défini le génie une longue patience. Si la définition est exacte, ne peut-on pas dire que Gaillard consacra sa vie entière à poursuivre la réalisation de cette vision et qu'il s'en est beaucoup approché ?

PAUL BONNEFON.





PORTRAIT DE LA MARQUISE VISCONTI

(Musée du Louvre)



LA NOUVELLE SALLE DU LOUVRE

(Fin) (1)

III



Nous sommes parvenus à la muraille qui sépare la salle des États de la grande galerie. Dans l'angle, l'*Entrevue de Napoléon et de François II après Austerlitz* : ici Prud'hon se montre très inférieur à lui-même et pour ma part j'aurais de beaucoup préféré qu'on laissât cette toile dans l'oubliette sombre où elle se cachait précédemment. Tableau officiel ne disant rien à l'imagination du peintre, d'une dimension colossale et que ne justifiait pas le côté plutôt anecdotique qu'historique du sujet ; cette entrevue des deux empereurs a été traitée avec une mollesse, une froideur glaciale. Prud'hon est mal servi, du reste, sur tout ce panneau ; c'est ainsi qu'au-dessus de la porte, à une place d'honneur, une grande allégorie de

(1) Voir *L'Artiste* de Mars.

lui, *la Sagesse et la Vérité,* nous occasionne de nouveaux regrets. Cette composition exposée au Salon du 1799, plus tard arrangée en plafond dans la salle des Gardes à Saint-Cloud, a été très abîmée par l'incendie qui se déclara dans le palais lors des fêtes du mariage de Napoléon. Est-ce là la raison de sa médiocrité ? Les restaurations ont-elles enlevé le flou, la caresse de pinceau du maitre ? On ne peut que hasarder des conjectures. En tous cas, notre artiste aimé ne gagne rien à cette exposition d'une œuvre très faible. Je la reléguerais volontiers à nouveau dans les magasins. La cause de ma sévérité réside dans mon enthousiaste affection pour Prud'hon même. Je tiens, à raison je crois, Prud'hon pour un de nos grands hommes. Je vois en lui le rival de Le Sueur et de Corrège, Le Sueur avec une âme plus amoureuse, plus accessible à la volupté, Corrège, avec une pointe de rêverie, un sens de la grâce et de l'élégance qui atténue et épure l'opulence des formes, la santé des chairs. Mais Prud'hon ne mérite cet éloge raisonné que dans ses productions bien venues, dans une quinzaine d'adorables chefs-d'œuvre épars dans les cabinets d'amateurs ou, ce qui est irrémissible, dans les musées étrangers. Je ne sais pas de faute plus lourde que celle d'avoir laissé sortir de France, pour la bagatelle de soixante mille francs, *Vénus et Adonis.* Oui, voilà la merveille de séduction qui devrait être dans cette salle, à la cimaise, à la place d'honneur ; mais elle est perdue pour jamais, et, à défaut, nous n'avons ni *Flore et Zéphyre,* ni aucun de ces badinages exquis d'amours lutinant des chats, de nymphes s'ébattant, et jouant dans des lieux agrestes, évocations païennes qui chantent la chanson néo-grecque d'André Chénier. Le Louvre a un Prud'hon spécial, anormal. Le *Christ en Croix*, la *Justice poursuivant le crime*, sont des exceptions splendides, des exceptions de génie, mais sont des exceptions. A peine peut-on entrevoir ses qualités savoureuses, sa magie de coloris dans l'*Ascension*. En somme, le meilleur de lui, sa note vraie reste inconnue, et les deux grandes toiles qui m'occupent ne peuvent que fausser et égarer le jugement du public sans lui rien apprendre.

Entre les deux tableaux de Prud'hon occupe beaucoup de place le *Raphaël et Michel-Ange au Vatican* d'Horace Vernet. J'éprouve devant cette composition l'impression d'une strophe de Hugo lue par un Auvergnat. Décidément Horace a bien fait de retourner lustrer des croupes de chevaux. Au-dessous, la *Chasse de Charles X* par Carle Vernet, un tout autre homme. Très modeste, Carle Vernet a joué un rôle effacé dans sa famille, le mince personnage d'un peintre de sport et de modes. La postérité a bouleversé ce jugement. Les chasses, les courses de Carle Vernet ont dix fois plus de mérite artistique et présentent un intérêt bien plus grand que les marines officielles et les batailles plus officielles encore de son père et de son fils. Il doit être classé parmi nos anecdotiers les plus charmants, ses tableaux sont un régal pour les amateurs. Du reste la meilleure toile d'Horace, la *Défense de la barrière de Clichy*, n'a de valeur que par des

qualités d'atavisme léguées par le père : l'expression, la sincérité, la vérité des types et des détails.

Sur ce panneau encore : la *Chapelle Sixtine* d'Ingres, tentative de coloris et de romantisme ; le *Portrait du général La Salle*, de Pagnest, et le *Portrait du baron Denon*, de Prud'hon, heureux contraste de deux coloristes, le premier étonnant de vigueur, et le second de finesse ; enfin quelques esquisses de Géricault et de Prud'hon, notamment l'ébauche du plafond qu'on peut admirer à l'étage inférieur. Oublierai-je le *Retour de la fête de la Madone* par Léopold Robert ? J'en avais envie. L'homme chez lui m'est très sympathique, mais le peintre et sa peinture me semblent trop romance. J'en suis fâché, mais je vois là des décors d'opéra-comique.

Du côté opposé, l'*Entrée d'Henri IV à Paris,* de Gérard. Quel esprit souple et adroit ! Membre du tribunal révolutionnaire, qui feignit de juger Marie-Antoinette, baron sous l'Empire, peintre du roi sous la Restauration, Gérard n'a pas moins de souplesse et d'adresse dans la conduite de son pinceau que de sa vie. Si Gros est le plus fort des élèves de David, il est, lui, le plus habile. Portraitiste, son atelier voit tour à tour défiler les têtes couronnées, la noblesse de toute l'Europe, la vieille et la nouvelle aristocratie française. En un jour, il a trois séances, l'une réservée au tzar Alexandre, l'autre au roi de Prusse et la troisième à Louis XVIII. Son succès est d'ailleurs justifié par certaines réussites des plus heureuses. Fort beau, fort élégant, le *Portrait de la comtesse Regnault de Saint-Jean-d'Angély*, toute gracieuse et ravissante dans sa vingtième année. Je citerai rapidement l'*Allégorie du mariage de Napoléon et Joséphine* de Prud'hon, la *Mort d'Elisabeth,* de Delaroche, un solide et serré portrait d'Ingres, celui de *M. Cordier,* l'*Arrivée de la diligence* de Boilly, toute fourmillante d'épisodes amusants et bien croqués, le *Retour de la Moisson,* de Léopold Robert et j'arrive au grand côté de la salle sur la gauche.

La *Condamnation des Fils de Brutus*, par Lethière, restaurée très intelligemment, nous étonne comme une révélation. Poignant, tragique, cruel est ce drame qui se déroule dans un cadre de monuments sinistres; sinistre surtout, barbare et immuable comme la Loi, la galerie de pierre aux lourds et massifs piliers, à la patine noirâtre, à l'appareil fruste et sévère. Tout est attristé, tout concourt à l'effet à produire, dans cette vaste composition ; pas un détail, un accessoire trop fini, trop soigné, distrayant l'œil par son rendu. On perçoit, au contraire, cette vie, cette participation des choses à une action humaine que signalait le poète latin. Il n'est jusqu'à la louve romaine qui, témoin de bronze de ce sacrifice odieux et sublime, ne prenne un aspect plus farouche, plus famélique, plus hirsute que jamais, véritable animal emblématique de ce repaire de bandits dont la seule vertu est une force de caractère inflexible, effroyable et cruelle. Étrange sort que celui d'un tableau. On conçoit l'oubli pour une œuvre écrite, livre ou

scène dramatique ; elle dort son sommeil au fond des bibliothèques, pas assez classique pour être ânonnée aux enfants, trop pour être reprise par les hommes faits que séduit et entraîne le goût du jour. Ainsi de plusieurs des dramaturges ou tragédiens du XVIIIe siècle, Crébillon notamment, qui au milieu de leur fatras présentent çà et là des éclairs de génie tragique. On les oublie en bloc et cela se comprend. Mais le tableau accroché à la paroi d'un musée frappe notre regard, il est toujours là, présent, vivant, et nous ne le voyons pas. Il faut le hasard d'un déplacement, un nettoyage enlevant la légère pellicule d'un vernis fané, pour que notre œil se dessille. Alors c'est une vive surprise. Eh bien, Lethière, dont ses contemporains parlent avec une estime assez tiède, fut un des meilleurs élèves de David. Il eut au moins un jour du génie et fit une œuvre magistrale qui vaut celles de son chef d'école, les mieux venues. Il en fit dix qui valaient celles de Guérin et autres peintres pourtant au premier plan. Comment expliquer cette injustice mystérieuse qui, encore hier, se prolongeait par notre fait à tous? La vérité est que la *Condamnation des Fils de Brutus* est une composition cornélienne, d'une émotion intense, sobrement et solidement peinte, d'un coloris volontairement assombri, en harmonie avec le deuil du sujet. David n'a pas dépassé ce point, ce niveau dans la *Mort de Marat*, à mes yeux son chef-d'œuvre. Comme pendant, la *Mort de Virginie*, du même auteur, est accrochée vis-à-vis sur le panneau de droite. Je n'en ai rien dit en étudiant cette partie de la salle, c'est qu'ici, tout en conservant ses qualités, il manque à Lethière le je ne sais quoi de sublime qui fait un chef-d'œuvre. La toile n'est que fort estimable. Par ses mérites de facture, de pâte et de couleur, elle écrase cependant et l'*Offrande à Esculape*, de Guérin, et sa voisine immédiate, les *Licteurs rapportant les corps des Fils de Brutus*. Le maître et l'élève se sont, en effet, rencontrés sur le même terrain, et l'élève a largement battu son maître.

Toutes les réflexions que je viens d'émettre au sujet de Lethière s'appliquent avec plus de raison encore à un paysagiste jusqu'ici parfaitement inconnu, de La Berge, dont un tableau fort intéressant décore la cimaise et attire énormément l'attention. L'*Arrivée de la diligence dans un village de Normandie* est une étude aussi finie, aussi poussée que possible, charmante de sincérité et d'humour. Ce coin de village paisible et tranquille avec ses bons bourgeois en casquette de loutre, ses paysans, ses gamins, son étroite rue par où glisse un rayon de lumière frisant les vieilles maisons, et de l'autre côté, au premier plan, sa mare et ses animaux domestiques, rappelle la facture et le sentiment des plus minutieux Flamands. C'est aussi une étude provinciale de Balzac, écrite au pinceau. De La Berge est non moins analyste, non moins épris du détail, de l'intimité. Il a placé près de la mare, dans une sorte de contemplation rêveuse, une laie maigre, à la charpente osseuse, honteusement apparente, au groin allongé, piteux, mélancolique, à l'aspect minable, qui égale le superbe croquis de Paul Potter

exposé dans la salle des dessins flamands. Le Français et le Hollandais ont eu là une rencontre de pensée à noter; ils se sont complus, l'un et l'autre, dans l'étude d'une laie, au ventre vide et très remonté, aux mamelles imperceptibles et collées aux flancs, image de pauvreté, de pitance dure à trouver, de famine et misère. De La Berge, qui a rempli sa toile d'épisodes spirituellement observés, a placé sa signature comme adresse sur la malle d'un voyageur prêt à prendre le coche; je lis comme date 1831 et j'admire d'autant la justesse et l'exactitude des costumes, les coiffures ornées de la cocarde tricolore et mille autres riens charmants. Ce tableau provient de Fontainebleau, nous devons louer de leur excellente pensée MM. de Ronchaud et de Tauzia. Il manquait au Louvre et là-bas nul n'en jouissait. Pour moi, j'avais déniché, un jour d'été et de grande clarté, un tableautin de de La Berge perdu dans l'antichambre de la salle des Sept-Cheminées, ce *Coucher de Soleil*, chaud et vibrant, découpant sur fond d'or le treillis noir d'une futaie, m'avait saisi et empoigné. J'avais noté le nom du peintre et remarqué avec intérêt ses qualités d'observation vraie et patiente. Mais je n'en savais pas davantage, et il m'a fallu rencontrer à la cimaise l'*Arrivée de la Diligence* pour aller demander à Charles Blanc ce qu'avait été de La Berge. Un Denner du paysage, un travailleur acharné, mais mécontent de lui-même, un finisseur tel qu'il a laissé, nous dit la *Vie des Peintres*, uniquement six ou huit tableaux achevés. C'est dommage pour les amateurs et les musées. Charles de La Berge était, à part cela, un habile coloriste. Les rayons du soir qui dorent les maisons du bourg normand, la partie ombreuse de la campagne, la tache rouge du jupon rouge de la fillette, au premier plan, sont très savoureux. Je comparerais de La Berge à Ostade, si je voulais absolument le comparer à un maître des Pays-Bas.

M. de Ronchaud devrait bien agir vis-à-vis d'Ary Scheffer comme il a agi — et nous l'en félicitons grandement — vis-à-vis de La Berge ou de Delacroix. Il existe parmi les nombreux tableaux d'Ary Scheffer à Versailles, certaines fort belles pages, belles surtout de couleur, et qui feraient une autre figure que la *Tentation de Jésus*, œuvre sèche, mince et froide. Parmi plusieurs portraits de grande valeur : deux Flandrin, l'un exquis de grâce et de pureté, celui d'une jeune fille; le second, solide et sage peinture de femme âgée. A côté du *Bonaparte à Arcole* de Gros, Gérard trouve moyen de triompher avec le superbe *Portrait de la marquise Visconti*, don récent fait au Louvre par la comtesse da Porto. Dans un parc aux perspectives lointaines, la marquise est debout, grande, belle, vêtue d'une soyeuse et blanche étoffe qui laisse apercevoir sa gorge splendide, ses bras de Junon, et moule doucement les formes sculpturales de son corps. Elle nous apparaît avec tout le rayonnement de la beauté féminine parvenue à la trentième année. C'est la femme dans tout l'épanouissement de son être, offrant à l'œil charmé, l'exquise saveur d'un fruit mûr. C'est la personnifi-

cation de la femme de l'Empire, de cette période éprise de la forme sous l'inspiration de l'art grec. Les soupeuses de la Régence, les caillettes du Marly de Louis XV, les amies du jeu de la reine Marie-Antoinette ont une séduction faite surtout de physionomie. Les premières ont dans le plaisir, le piment de l'opposition d'une grâce, d'une délicatesse, d'une expression de visage souvent chaste et virginale, toujours mignarde et caline. La beauté napoléonienne, au contraire, est faite de force, de santé, de chairs opulentes, de fières lignes ; et comme l'opposition du dehors et du dedans, de la matière et de l'esprit, est une sorte de loi naturelle, il advient, fait bizarre, que ces beautés robustes et charnelles sont d'âme plus rêveuse, plus romanesque et passionnée d'idéal que les figurines de Sèvres, les Greuze et les Lancret des règnes précédents. *La marquise Visconti* n'est pas seulement un portrait de premier ordre dans l'école de David, elle m'intéresse surtout et au plus haut point parce qu'elle évoque à mon esprit les fêtes merveilleuses de Fontainebleau et des Tuileries, un flot de héros ruisselant d'or et chamarrés de décorations, panaches au front, peaux de tigre à l'épaule, nouant de rapides intrigues, et adorant à la hâte entre deux campagnes toute une floraison de statues grecques et romaines, très vivantes et très douces par le cœur.

Dans le voisinage de ce Gérard énumérons le *Bosquet aux Chevreuils* de Chintreuil, *Roger délivrant Angélique* d'Ingres, deux beaux paysages de Lanoue, et la *Distribution des récompenses* d'Heim. Ce tableau dont la facture et la pâte ont une vigueur et une épaisseur bien rares chez ce peintre, est malheureusement très fendillé. C'est dommage doublement et parce que cette toile chaudement peinte faisait excuser les horribles grandes machines du même auteur, et aussi parce que c'était là une page d'histoire de l'art, profondément utile à consulter. Personnages politiques, membres de la maison et famille royale, artistes du temps formaient dans cette composition un groupement de portraits d'une exactitude et d'un intérêt très considérables. Telle qu'elle est, on peut encore et on pourra longtemps la consulter avec fruit. A ce propos, quelle mauvaise idée d'avoir effacé du cadre, les croquis et les noms en regard, qui donnaient au public la clef de toutes ces physionomies si ressemblantes. Un musée est avant tout un lieu d'enseignement où l'artiste et l'érudit doivent venir consulter un document, avec promptitude et avec toutes facilités. Il sied donc que des inscriptions et au cas échéant des dessins explicatifs, commentent et interprètent chaque toile. Passe encore pour le titre, mais n'est-il pas à regretter, par exemple, qu'à côté du nom du peintre, il n'y ait pas chaque fois les deux dates enclosant sa vie ? Qu'on ne me parle pas des catalogues, le Louvre n'est point seulement à l'usage des Dauphins, fils de millionnaires.

Les *Illusions perdues* de Gleyre conservent au jour de cette nouvelle salle leur poésie délicate, leur note attendrie. Au-dessus, David compte deux tableaux

marquant les deux phases de son talent, ou plutôt permettant de constater la profonde évolution de son esprit, la transition de l'art élégant de l'école de Boucher au renouveau classique qui devrait porter son propre nom. Le *Paris et Hélène* est une peinture très séduisante, gracieuse et charmante, faite aux débuts de sa carrière, à l'époque où petit cousin de Boucher, il imitait ses manières, et ne songeait pas à poursuivre en l'élargissant la voie où s'engageaient Vien et Pompéo-Battoni. *Le Serment des Horaces* est, à l'inverse, une composition absolument académique, qui résume et condense tous les défauts de la nouvelle théorie. Les trois héros romains se fendant de la même fente, profilant leurs six jambes et leurs six bras quasi avec la monotone et sèche perspective des coursiers d'un char antique dans un bas relief, m'ont toujours paru académiquement grotesques. Les années ne modifient pas cette impression : *ceci* a pu tuer *cela*, mais je préfère *cela*.

L'Entrée des croisés à Constantinople occupe la place d'honneur et fait face à l'*Apothéose d'Homère* d'Ingres. Les deux anciens lutteurs siègent là en bonne harmonie, goûtant la paix élyséenne des héros qui se combattirent avec gloire de leur vivant. J'ai longuement exprimé toute mon admiration pour les *Croisés* lors de l'exposition d'Eugène Delacroix ; j'ajouterai aujourd'hui seulement quelques éloges visant les organisateurs de la Salle des États. La paroi est si bien composée comme étalage de tableaux, les peintures placées auprès de ce chef-d'œuvre sont si bien choisies qu'elles ne souffrent point de ce voisinage et ne nuisent en rien à cette merveille de coloris et de puissance. Il n'en était pas ainsi durant son stage dans la galerie Daru ; elle écrasait les Lagrenée, les Vigée-Lebrun et les Constance Mayer, en outre elle semblait noire et triste. Ici le visiteur peut à loisir admirer ses ombres lumineuses, transparentes, profondes. Il y a des détails qui m'avaient échappé et à présent me frappent, — notamment la beauté de cette entaille figurant dans la ville de marbre, la longue rue par laquelle débouchent les cavaliers, sorte de ravin circulant entre les cubes des palais, et où roule confusément un torrent de fer, de feu, de sang.

De l'autre côté de cette maîtresse toile, à la cimaise, le *saint François d'Assise* de Benouville, pur, reposé et calme comme un Le Sueur un peu froid ; la *Noce Juive* de Delacroix, toujours surprenante de virtuosité, de coloris vibrant et harmonieux, hélas ! bien fendillée ; la *Barrière de Clichy* d'Horace Vernet, toile de chevalet, qui synthétise toutes les qualités de ce fabricant de peinture militaire au kilomètre ; par-dessus, les *Femmes souliotes* d'Ary Scheffer (on a laissé de côté son *Larmoyeur*, je l'eusse mieux aimé toutefois) ; l'*Inondation* de Schnetz, immense tableau, tout petit par son sujet, plus petit par son mérite ; la *Vendange* de Daubigny, lourde de pâte, trop solide de facture, avec un ciel marmoréen qui ferait croire que l'illustre paysagiste a peint sur une table de marbre en ménageant parfois les fonds, comme certains Italiens de la décadence. Daubigny ne saurait

être jugé sur ce morceau, non plus que sur un second qui fait le pendant. Cet artiste de très grande valeur n'est pas représenté dans notre galerie nationale, il reste en dehors de nos collections, alors que tous les cabinets d'amateurs possèdent de lui des études magistrales. Il en est presque de même pour Fromentin, le glorieux peintre qui maniait aussi génialement la plume que le pinceau. Sans doute la *Chasse au faucon en Algérie* est d'une fraîcheur, d'un charme difficiles à exprimer, sans doute le *Campement arabe* est délicieux, mais qu'est-ce d'abord que ce chiffre de deux tableautins pour un travailleur aussi laborieux? Ce que je voudrais, ce serait une grande et splendide page comme l'*Éducation des Centaures*, que possède aujourd'hui M. Alexandre Dumas; page inspirée d'Homère, réminiscence des peintures sublimes de la Grèce, telles qu'on les entrevoit dans les descriptions diffuses de Pausanias, et retracée avec toute la libre fermeté de pinceau, toute la noblesse de style, toute la volupté de couleur d'un maître rival des vieux maîtres. Ces graves lacunes seront-elles jamais comblées par la générosité des donateurs? Le Louvre aura-t-il un jour la moisson de Millet, de Daubigny, de Corot, de Fromentin, de Rousseau qui lui manque à cette heure? Ce qui est advenu pour Courbet, nous le laisse espérer. Voilà ce prodigieux exécutant largement et complètement représenté par les plus célèbres et les plus belles de ses toiles : le *Combat de cerfs* est placé sur ce panneau et très haut, ce qui ne lui nuit point. Pourquoi ne pas lui avoir donné vis-à-vis son pendant naturel, l'*Enterrement à Ornans*? Ainsi a-t-on agi et avec plus de raison pour Troyon; son *Retour à la ferme* est en regard des *Bœufs partant pour le labour*, et l'on ne sait à laquelle des deux œuvres donner la préférence. Il paraît que le *Retour à la ferme* avait été très surchargé par la main de l'auteur lui-même. Ces additions de personnages, ce prétendu perfectionnement constituaient un travail sénile, gâtant le chef-d'œuvre primitif. Par un tour de force de science et d'habileté, M. Briolet, le restaurateur du Louvre, est parvenu à remettre la toile dans son premier état. Un œil même exercé ne peut soupçonner la délicate et longue opération menée à bien par lui. Pour une fois je félicite chaudement le restaurateur.

L'examen de la nouvelle salle ou plutôt l'énumération de ses tableaux est accompli et je m'aperçois que j'ai commis deux oublis très injustes vis-à-vis de deux morceaux que j'admire et goûte également quoique bien opposés de faire et d'inspiration. Je signale donc à côté et sur la gauche de l'*Homère* d'Ingres, le portrait d'*Homme blessé* de Courbet et l'académie de *Jeune homme assis* de Flandrin. Nulle part Courbet n'a été plus puissant et dramatique, nulle part Flandrin n'a trouvé lignes plus nobles et plus simples, de plus haut style. Et maintenant n'y aurait-il pas un reproche général à adresser à la composition de la salle des États? Le public ne manifeste-t-il pas une légitime surprise en voyant tant de place consacrée à des œuvres médiocres, entièrement passées de mode et que leur valeur intrinsèque ne remettra jamais en faveur? Pourquoi ces Schnetz,

ces Couderc, ces Heim, ces Horace Vernet, ces Court, tandis que Chasseriau et Brascassat restent à la porte, tandis que Fromentin, Courbet, Regnault, Rousseau, Saint-Jean, Granet, font antichambre dans la galerie Daru. Il y a, je crois, un malentendu entre le sentiment du public et celui des organisateurs de cette salle. Les visiteurs ont afflué, croyant rencontrer dans la Salle des États, un Salon Carré de la peinture française au xixe siècle. D'où leur étonnement en constatant les absences que je signale, d'où leur sévérité de jugement vis-à-vis des toiles purement classiques, académiques et démodées. Les organisateurs, au contraire, ont voulu grouper et réunir toutes les célébrités, tous les maîtres de ce siècle, maîtres vrais ou faux, reconnus tels ou déclassés depuis. Ils ont voulu faire œuvre d'enseignement historique et artistique ; c'est-à-dire, en exposant ainsi côte à côte l'œuvre entier d'une période de cinquante années, nous permettre d'étudier à fond et avec tous documents réunis le développement de l'art français depuis le commencement de ce siècle. Ainsi comprise, la Salle des États est à l'abri de toute critique, et ce n'est pas seulement dans ses détails mais dans son ensemble, dans le placement, mais dans le choix des tableaux qu'elle fait honneur à ses organisateurs.

IV

Jetons maintenant un coup d'œil rapide sur les autres salles remaniées, d'abord sur le pavillon Denon. Nous l'avions toujours considéré comme une sorte de dépotoir, solennel et sombre, où les gloires discutées de l'École française, les *Batailles* de Le Brun, par exemple, trônaient dans une obscurité religieuse, à l'abri de l'examen et de la critique moderne. Il n'en est plus ainsi à cette heure. Un simple changement de vitraux a inondé de lumière cette haute pièce et les grandes machines qui y sont accrochées se prêtent facilement à toutes les investigations de notre œil. Le Brun n'y est plus, il est allé prendre une place d'honneur dans la galerie Mollien, spécialement consacrée à notre École française au xviie siècle ; mais, à défaut de lui, voici ses rivaux dans la personne de Sébastien Bourdon, voici ses élèves figurés par Jouvenet. A la cimaise, comme jadis, des panneaux décoratifs délicieux de l'école de Boucher. Sébastien Bourdon montre là son *Martyre de saint Pierre*, toile de sa vingt-septième année, qu'il exécuta pour la confrérie des orfèvres, qui fut exposée à Notre-Dame et qui le révéla comme un maître au lendemain de son retour d'Italie. Il a aussi sur le grand côté son *Exécution de saints Gervais et Protais*, le tableau initial de toute une série de peintures religieuses, qui lui fut refusé, à bon droit j'estime. Pour moi, ayant étudié dans ses plus intimes replis la vie de cet artiste essentielle-

ment bohême, sorte de raté d'un immense talent, pour moi qui sais par cœur son œuvre entier, je pourrais, dans cette composition faite de bribes et de morceaux, prendre tour à tour chaque personnage, animal, accessoire, en reconstituer l'état civil et le rendre, emprunt flagrant, au tableau de Bourdon, où ce dernier, peu scrupuleux, et paraît-il pressé, avait été l'emprunter. Le chapitre voulut voir dans cette conduite une marque d'irrespect de la part d'un protestant et colora son refus d'un motif religieux. On était habile, poli et spirituel, même dans les chapitres, au XVII[e] siècle.

Passons à la galerie Mollien. Comme je l'ai déjà dit, les quatre grandes compositions de Le Brun s'y étalent au grand jour et sans aucun artifice. Qu'en advient-il pour le favori du Roi-Soleil, le maître tout-puissant du département des Beaux-Arts en ce siècle d'or? Point de mal. Charles Le Brun gagne plus qu'il ne perd à cette mise en lumière. Sans doute certains de ses défauts déjà connus saillent un peu plus, mais d'autre part, il est une légende quelque peu calomnieuse, celle d'Édelinck et d'Audran recalant ses toiles, corrigeant ses fautes de dessin, redressant sous leur mâle burin la mollesse et la faiblesse des lignes, qui disparaît. J'éprouve devant ces immenses tableaux la même impression que me procurent les chefs-d'œuvre des deux habiles graveurs. La composition est superbe, l'ensemble magistral, une grande noblesse, un grand style, une profonde initiation de l'art italien à sa plus belle époque se dégagent de ce fouillis de guerriers antiques, de ces groupes mouvementés ou reposés. Je vais, en sortant, examiner les beaux cartons de Jules Romain et, ma foi, je conserve de notre Le Brun une opinion excellente. En somme, il fut l'homme de son siècle. Nul mieux que lui n'était digne de présider à la décoration de tous ces monuments, édifices, palais, parce que nul ne sentait et ne rendit plus intensément l'idée de faste, de luxe, de pompe, caractéristique de ce grand règne. Nous avons trop médit de Le Brun. Regardons en toute sincérité d'âme ses innombrables dessins pour les Gobelins, ses plafonds du Louvre et de Versailles, jusques à ces meubles, boiseries, vaisselles d'or ou d'argent où sa verve se livrait sans s'épuiser à des conceptions toujours élégantes et somptueuses, et nous conviendrons que l'Italie, la rusée Italie impose à notre admiration nombre d'artistes qui n'arrivent pas à la cheville de ce maître homme.

Traversant à nouveau le pavillon Denon, nous voici dans la galerie Daru où le XVIII[e] et le XIX[e] siècle se coudoient — le siècle actuel représenté par un excédant de tableaux dont le placement n'a pas été possible en la salle des États. La *Chaste Suzanne*, de Santerre, occupe enfin une place d'honneur, le large panneau situé entre les deux portes; que de grâce pudique et d'élégance dans ce corps de femme, aussi svelte, aussi fuselé qu'un Primatice ou un Nicolo dell'Abbate, mais sans la recherche et l'afféterie de ces Italiens! Ce délicat morceau de nu fait plus que jamais regretter le peu d'œuvres connues, réellement authentiques

du même auteur. Versailles en possède quelques-unes et fort bien venues, nous sera-t-il permis d'espérer qu'un jour M. de Ronchaud en enrichira le Louvre? Ce n'est pas quelques toiles de plus ou de moins qui constituent l'attrait européen de ce palais. Je comprends qu'il convienne d'apporter une discrétion extrême dans ces mutations entre les palais nationaux ; il sied de respecter leurs richesses respectives. Mais le Louvre a aussi des droits forts et impérieux, et, dans son directeur actuel, je vois l'homme prudent et avisé le plus apte à concilier les droits du passé de ces châteaux princiers et les exigences légitimes du Paris actuel, travailleur, désireux de s'instruire. Nous sommes redevables à M. de Ronchaud de l'*Entrée des Croisés*, de Delacroix, de l'*Arrivée de la Diligence*, de A. de La Berge, grand et petit chef-d'œuvre, en voici un troisième et d'un artiste jusqu'ici non représenté au Louvre, Raoux. Son Pygmalion, autrefois exposé au palais de Compiègne aux regards des rares visiteurs, est maintenant sur la cimaise le régal de tous les yeux : à la prière du sculpteur, Vénus elle-même a daigné venir animer le marbre charmant de sa statue. Sous les caresses, sous le frôlement des lèvres amoureuses d'une envolée de petits amours, la femme s'éveille, son corps rosit et sur sa bouche éclot le sourire. Figurez-vous tout cela retracé d'un pinceau doux et suave, dans une harmonie de tons discrètement exquise, et vous comprendrez comment Raoux, dans la peinture galante, fut l'un des maîtres les plus goûtés de son temps. Boucher a fait aussi bien, mais rarement mieux. Cette étude de femme, toute frissonnante de nudité, grassouillette et voluptueuse, est un vivant commentaire de l'*Art d'aimer*, de Gentil-Bernard. Raoux nous apparaît donc sous une face de son talent, car jusqu'ici nous n'avions de lui rien ou presque rien; mais il reste encore celé sous son aspect le plus important, le portrait. Il fut, en effet, un très grand et très occupé portraitiste. Innombrables sont ses portraits de célébrités du temps. Quasi-compatriote de Hyacinthe Rigaud, compatriote de son maître Ranc le vieux de Montpellier et de son neveu Ranc le jeune qui fut premier peintre du roi d'Espagne, lors de l'élévation au trône du duc d'Anjou, Raoux, dans cette atmosphère d'habiles portraitistes, devint à son tour un virtuose de la soie, du velours, des dentelles et des chairs. Ses portraits n'ont pas la puissance de physionomie, le caractère de ceux de Rigaud; la touche en est moins ferme, mais ils sont plus doux, plus gracieux, Raoux ayant été avant tout un délicat coloriste. Que de fois il m'est arrivé, du reste, d'être appelé à voir de superbes Rigaud qui n'étaient que de bons Raoux démarqués. Ah! ces changements de signature, ces attributions erronées, combien trop elles sont fréquentes, et c'est pour cela, qu'au risque de fatiguer le lecteur, je vais me répétant dans cet article, redisant sans cesse qu'un Musée national tel que le Louvre doit, avant tout, être documentaire, instructif. J'exagère en écrivant avant tout, cette préoccupation ne doit pas être seule et principale. Le Louvre ne posséderait-il qu'un noyau de chefs-d'œuvre, synthèse

de l'art à ses différentes périodes et époques, il resterait le Louvre, mais il serait incomplet. Ce qu'il faut, c'est pour le peintre ou l'amateur d'art, à côté des immortels chefs-d'œuvre, toute une mine de renseignements. Le peintre la fouillera, étudiant les procédés divers dans le but de s'initier à son art, le curieux, l'amateur, afin de se mettre en garde contre les supercheries des marchands et de réserver son admiration aux œuvres d'authenticité non douteuse. Ainsi, je comprends nos musées nationaux; pour cette raison, je bats des mains à l'entrée dans la galerie Daru, de deux nouveaux Natoire venant de Fontainebleau, de la figure mythologique de Taraval antérieurement placée dans l'antichambre du salon des Sept-Cheminées, des *Fêtes galantes*, de Debard, autrefois reléguées dans la même salle. Voilà des tableaux que le public doit connaître, voir familièrement sous ses yeux pour bien comprendre que toute une école ne se résume pas en deux ou trois grands noms, qu'il est de toute justice et parfois de sage économie de distinguer les chefs d'école de leurs lieutenants et des soldats aux galons de laine qui, exceptionnellement, méritèrent d'être mis à l'ordre du jour. Cette nymphe de Taraval est aussi nacrée, aussi savoureuse qu'un Boucher; la fête champêtre de Debard vaut certains Pater ou Lancret; puisse leur présence dans cette salle du dix-huitième siècle ouvrir les yeux à beaucoup d'inconscients acheteurs. Puisque je traite ce sujet, je veux exprimer le regret qu'il n'y ait pas là un Trémollières et surtout un maître Pierre. Maître Pierre, comme le nommaient ses contemporains, fut premier peintre du roi, directeur de l'Académie et finalement un peintre très fécond, dont l'œuvre très important est presque entièrement démarqué. L'an dernier, un maître Pierre a traversé l'hôtel Drouot, à la vente de Beurnonville, il était orné d'une énorme signature de Boucher et ne s'en est pas mieux vendu du reste. Mais il siérait de restituer à ce peintre maniéré, froid, cependant très élégant, son bien légitime. Dans le même ordre d'idées, j'aurais voulu voir transporter ici deux tableautins, un Subleyras et un Antoine Coypel que l'on voit peu ou point en sortant de la salle Lacaze. Nous attribuons faussement et très fréquemment à des Hollandais, à des maîtres étrangers bien des sujets de genre traités avec esprit, avec une touche grasse et un coloris très brillant par des artistes de l'école française. Se souvient-on des discussions survenues lors de la vente Burat au sujet d'un Gaspard Netscher que certains jugeaient un Coypel et je suis de ces derniers? Il nous faut trouver au Louvre des preuves, des arguments à l'appui de nos attributions. Il est beaucoup, beaucoup trop de peintres qui nous sont mal présentés, sous un côté unique, parfois exceptionnel de leur talent. Il en est d'autres qui, en revanche, ne nous sont pas présentés du tout : de ce nombre, Vien et Parrocel. Le hasard m'a fait récemment visiter l'église Sainte-Marthe, de Tarascon. Chacun est dans une certaine mesure de Tarascon, a écrit M. Alphonse Daudet; j'ai regretté de ne pouvoir l'être que quelques heures. Il y a là appendus aux murs de cet édifice reli-

gieux toute une série de tableaux de grande taille, de sérieuse valeur, qui ont éclairé d'un jour tout nouveau mes lectures sur l'histoire de l'Art français à la fin du dernier siècle.

J'ai compris en présence de son *Histoire de sainte Marthe*, sages et larges compositions, pleines de pondération et de calme, le Vien initiateur de David, lui ouvrant la voie du retour au vrai, à la nature, à la correction classique. Je désirerais donc rencontrer au Louvre quelques échantillons de la double manière de cet artiste ; d'abord scènes grecques ou romaines, traitées par lui à son début dans une note efféminée et décadente, de grâce trop voulue, puis encore les mêmes emprunts, comme sujet, à Rome ou à la Grèce, mais cette fois traduits avec sobriété, austérité et simplicité, dans l'esprit juste du beau antique. Quant à Parrocel, mon désappointement devant son absence totale n'est pas moins vif. A côté du Parrocel des batailles, émule du Bourguignon ou du Tempesta, il y a un autre Parrocel totalement ignoré, un Vénitien qui en Avignon, dans les soleils couchants des bords du Rhône, dans la calme vie de la province, dans le silence des cités provençales aux rues désertes, aux hôtels de pierre, mordus de soleil, s'éprend d'un rêve de luxe, de pompe théâtrale, de beauté épanouie à la Véronèse. L'ivresse de la lumière, de l'or, des chairs plantureuses, des chevelures d'ambre, des étoffes roides de brocart aux cassures fières et lourdes, le saisit. Cette ivresse le jette enfiévré à son chevalet et il peint des madones, des saintes, des chevaliers qui semblent s'être dérobés tout à l'heure aux *Noces de Cana* de Cagliari. La science de la couleur est moins grande, la pâte plus lourde, un peu encrassée parfois, mais quelle exubérance de tempérament, quelle passion, quel amour des beaux jets de ligne, de la richesse des tons, de l'opulence des formes! Oh ! le fier artiste, le bel exécutant que le Louvre ne connaît même pas.

Je remercie tout de suite M. de Tauzia d'avoir profité de ce grand déplacement de toiles pour metre bien en vue et à portée de tous le *Soleil couchant* de de La Berge, un Poterlet et plusieurs Drolling, qui étaient fort mal logés dans la salle située après la collection Lacaze. En revanche, je ne m'explique pas la relégation dans cette même salle, c'est-à-dire dans une obscurité noire, d'un fort bel et grand tableau de Sébastien Bourdon, sa *Descente de croix*. Cette toile était certainement le morceau capital de son œuvre au Louvre, la supprimer, — car c'est une suppression pure et simple que cette mise dans les ténèbres — c'est presque rayer Bourdon de notre école. Comme biographe de ce peintre français, je proteste doublement; d'abord j'affirme avec Mariette, Félibien, Terrasson, etc., que cette composition était fort belle et ne méritait pas une rigueur semblable. Mariette la comparait à un Louis Carrache, il voulait dire sans doute à un des meilleurs. Je ne sache pas pour ma part, au XVIIe siècle français, un personnage de sujets religieux l'emportant en beauté sur la femme en pleurs du premier plan,

debout, les yeux aux cieux. En second lieu, je ne vois pas la raison de se montrer si dédaigneux vis-à-vis de Sébastien Bourdon. Plus nous avançons, au contraire, et plus sa silhouette se détache et sa personnalité s'accentue. La même impartialité qui me faisait sévèrement juger son *Exécution des saints Gervais et Protais*, me fait un devoir de défendre son œuvre pris dans son ensemble. Portraitiste de grand talent, anecdotier charmant, décorateur très habile, Sébastien Bourdon peintre religieux, égale Le Brun ou Mignard. Mais ce qui le distingue, c'est qu'il est le meilleur coloriste de son temps, et aussi comme homme le plus artiste dans l'acception moderne de ce mot. C'était un tempérament excellemment doué, d'une facilité prodigieuse, attaquant avec éclat tous les genres, et en même temps paresseux, fantasque, voyageur, bohême, d'une nature de rapin que l'étiquette du grand siècle ne parvint pas toujours à plier, un cerveau fiévreux que la lourde perruque du temps ne put assagir, je demande donc justice pour lui. Que sa *Descente de croix* revienne à sa place première. Par quoi l'a-t-on remplacée d'ailleurs? Que nous veut ce chenil? Quel intérêt ont pour nous ces chiens couchants ou courants de Desportes, de Huet qui couvrent tout ce panneau? *Miss* et *Turlu*, *Blanche*, etc., souvenirs cynégitiques des délassements royaux, présentent un attrait bien secondaire; ces animaux sont admirablement peints, mais ils appartiennent plutôt à l'art décoratif. Je les préfère transportés sur les belles tapisseries de l'époque. En attendant, leur place est aux antichambres, aux escaliers. J'ose donc dire à M. de Tauzia : « *Cave canem* », il y a là un peu trop de chiens. Parmi les nouveaux, je signale encore un beau portrait de Mme Vigée-Lebrun, celui d'un prince Poniatowski, puis le portrait de Soufflot, une ébauche de Fragonard, remplie d'indications curieuses, et j'arrive aux modernes.

Sur la paroi de droite, l'*Enterrement à Ornans* de Courbet, la *Comédie humaine* de Hamon, la *Barricade* de Delacroix, l'*Exécution à Tanger* d'Henri Regnault, qui va s'affaiblissant et remplaçant le brio de sa couleur par une harmonie de tons orangés singulière; le *Campement arabe* de Fromentin, l'*Espace* de Chintreuil, la *Caravane* de Belley; là aussi le *Tepidarium* de Chassériau et le *Coucher du soleil* de Rousseau. Ce *Coucher de soleil*, quel admirable chef-d'œuvre! Comme il est là dans une place d'attente. Quels triomphes ne mérite-t-il pas Vis-à-vis la *Vierge à l'Hostie* et la *Jeanne d'Arc* d'Ingres, le *Portrait de David* par Langlois, deux Géricault : le *Hussard* et le *Cuirassier blessé*; dans l'angle, la *Fée aux perles* de Diaz, qui ne m'enthousiasme point, la noblesse du dessin n'étant pas rachetée, cette fois à mes yeux, par la magie de la couleur. Enfin la *Chaste Suzanne* de Chasseriau. De tous les dons faits en ces dernières années au Louvre, nul ne m'a plus satisfait; Chasseriau est un peintre à part dans les groupes passionnés de ses contemporains, il est éclectique, sans devenir pour cela froid et sceptique; dans son *Tepidarium*, un chef-d'œuvre, il allie la pureté du dessin

d'Ingres à la pâte souple et chaude de Delacroix; dans sa *Chaste Suzanne* il fait encore cela, mais il fait mieux : il fait œuvre de grand poète. Quelle rêveuse et mystique figure de femme que celle de sa baigneuse mi-voilée! L'ombre froide de la synagogue semble baigner ce front lisse et pur comme le marbre. Rien n'y fait, ni le plein air de la campagne, ni le jour tamisé filtrant à travers les cèdres à tronc noueux, ni la chaleur de l'été syriaque ne peuvent réchauffer ce pâle et beau visage, mystérieux comme un verset du Talmud, fermé comme les arcanes de sa religion. Elle n'est pas seulement chaste cette femme, on sent que pour elle rien n'existe en dehors des préceptes de sa loi, sous l'œil de son Dieu terrible et justicier.

Grâce à deux panneaux de fleurs et fruits de Saint-Jean, à la *Vache qui se gratte* et à la *Vache en défense* de Brascassat, notre Paul Potter, la galerie Daru conserve jusqu'au bout le même intérêt, et c'est à regret, très lentement qu'on en sort. Mais je finirai par cette considération, sommes-nous en présence d'un état de choses durable? Incontestablement non. Ce mélange des artistes du XVIIIe siècle et de ceux du XIXe n'a pas sa raison d'être et constitue une anomalie. Sans doute il est fort bien que ces magnifiques tableaux soient plus facilement visibles, non exposés aux détériorations du second étage du Louvre. Comme pis-aller, comme provisoire, ce mode de placement est très acceptable. Je l'approuve, je l'applaudis, avec cette restriction toutefois quant à sa durée. Un agrandissement du musée du Louvre s'impose donc. Les peintures modernes s'accumulent chaque jour en vertu du règlement qui veut le transport au Louvre des tableaux du Luxembourg, dix ans après la mort de leur auteur. Déjà quantité d'œuvres de premier ordre ne trouvent pas l'espace voulu pour être exposées au public; les toiles de mérite des peintres du dernier siècle n'en souffrent pas moins, les uns et les autres perdent à cette mise en contact. Il ne faut pas de petits moyens, il faut par un intelligent et complet achèvement du Louvre, respecter le passé, faire place au présent glorieux, prévoir l'avenir de notre école. La France a une telle prépondérance à cette heure, dans le monde de l'art, elle est si bien reconnue la première, la grande nation artistique, qu'il y a sénilité et démence à distraire ailleurs les fonds nécessaires à l'installation d'un palais bâti à la taille de ses vaillants artistes.

CHARLES PONSONAILHE.





HYMNE A LA VÉNUS D'ARLES

PAR THÉODORE AUBANEL



MISTRAL, dans son discours de réception à l'Académie de Marseille, a rendu un éclatant hommage à la mémoire du félibre Aubanel, enlevé par une mort soudaine à son amitié. Appréciant les deux recueils la *Grenade entr'ouverte* (la *Miougrano entredouberto*) et les *Filles d'Avignon* (*li Fihos d'Avignoun*), il a vanté la grâce exquise, le charme mélancolique du premier, la richesse éblouissante et la splendeur païenne du second. C'est dans ce second recueil qu'est l'hymne à la Vénus d'Arles. « C'est là que brille, a dit Mistral, dans sa nudité olympienne, cette Vénus d'Arles qui valut à son auteur, surtout dans le monde des savants et des artistes, une admiration triomphale. »

Cet hymne peut être comparé à la célèbre invocation de Lucrèce. Dans Aubanel, la Vénus d'Arles est pour la Provence ce que l'*Œneadum genitrix* est, dans Lucrèce, pour l'Italie et le monde. Même charme et même éclat de style dans les deux poètes, même ardeur de sentiment, même enthousiasme, et aussi même liberté de peinture dans certains détails.

L'hymne d'Aubanel est plus latin que grec, il relève de Lucrèce et de Catulle

plus que des grands poètes helléniques. Ceux-ci n'analysent pas les beautés du corps féminin. Un trait bien choisi leur suffit. Homère donne à son Aphrodite la ceinture à laquelle toutes les séductions sont attachées. Sapho, dans l'hymne à la déesse, fait briller « un sourire sur son visage immortel ». Pindare dit dans une pythique : « Aphrodite, aux pieds blancs, invita l'aimable pudeur aux délices de leur couche. » Les auteurs tragiques célèbrent dans les chœurs la belle Cythérée pour sa puissance irrésistible sur les âmes. Sophocle met dans ses mains des rênes d'or, signe de cette domination. Χρυσάνιος Ἀφροδίτα

C'est aux époques de déclin que les poètes grecs ont essayé de lutter contre les arts plastiques, témoin le portrait d'une hétaïre, celui de Bathylle, et le disque d'Aphrodite, trois pièces de vers gracieuses, qui portent le nom d'Anacréon, mais lui sont bien postérieures.

Ces réflexions ne tendent pas à diminuer le mérite de la poésie d'Aubanel. Un ardent amour du beau l'anime, et un noble accent de patriotisme provençal y vibre partout. C'est ce qui justifie le magnifique éloge de Mistral. Mais ne s'en dégage-t-il pas une sensation troublante et comme un frisson de volupté ?

M. Sully-Prudhomme, auteur d'un hymne à la Vénus de Milo, a obéi à un autre genre d'inspiration. Ses vers nous transportent en pleine lumière, dans la région des sentiments éthérés, dans la plus haute sphère de l'idéal. C'est du platonisme chanté.

Parmi ceux qui lisent les deux hymnes, les uns donnent la préférence à Sully-Prudhomme, les autres à Aubanel. Le mieux est d'admirer ces deux poésies, comme on ferait pour une toile de Raphaël et une autre de Rubens.

J'ai traduit la pièce d'Aubanel avec une scrupuleuse fidélité, et, presque partout, littéralement; chaque vers français répond à un vers provençal.

A. C.

TRADUCTION DE L'HYMNE D'AUBANEL

A LA VÉNUS D'ARLES

O belle Vénus d'Arle et belle à rendre fou,
Ta tête est fière et douce, et tendrement ton cou
S'incline, respirant les baisers et le rire.
Ta fraîche bouche en fleur, que va-t-elle nous dire?

Les amours, avec grâce, ont, d'un ruban, noué
Tes longs cheveux, bouclant sur ton front enjoué.
O blanche Vénus d'Arle, ô reine provençale,
Sans manteau, ton épaule, en sa splendeur s'étale;
Tu parais bien déesse et fille du ciel bleu.
Ta poitrine ravit les regards; l'œil en feu
Tressaille de plaisir devant la jeune enflure
Des pommes de ton sein, d'une rondeur si pure.
Que chaque peuple accoure, et qu'il soit allaité,
A tes beaux seins jumeaux, d'amour et de beauté.
Comme, sans la beauté, la terre serait sombre!
Qu'il reluise le beau, que le laid garde l'ombre!
Fais-nous voir tes bras nus, tes seins nus, tes flancs nus,
Et montre-toi sans voile, ô divine Vénus.
La beauté te revêt mieux que ta robe blanche.
Laisse à tes pieds tomber la robe, dont ta hanche
S'enroule, nous cachant tes plus charmants appas;
Aux baisers du soleil ne les refuse pas.
Comme un lierre s'enlace à l'écorce d'un arbre,
Laisse-moi, dans mes bras, étreindre, en plein, ton marbre;
Laisse ma lèvre ardente et mes doigts, en tremblant,
Courir, ivres d'amour, partout sur ton corps blanc,
Douce Vénus, ô fée aimable de jouvence,
Ta beauté, qui rayonne au sein de la Provence,
Donne aux vierges la grâce, aux garçons la vigueur.
Vénus, sous leur peau brune est le sang de ton cœur,
Toujours vif, toujours chaud. — Aussi, d'un air alerte,
Nos filles vont marchant, la gorge découverte;
Aussi nos joyeux fils raidissent leur bras fort
Aux luttes des taureaux, de l'amour, de la mort.
Aussi, par tes attraits séduit, ô magicienne,
Moi, chrétien, j'ai chanté pour toi, grande païenne.

AIMÉ CAMP.

LE HIBOU

Au fond de la forêt qui pleure et qui frissonne
Dans son brumeux manteau, sous les baisers du vent,
J'aime un cri de hibou, par un doux soir d'automne
Un cri triste et plaintif comme un gémissement.

Dans le creux des vallons obscurs la voix résonne,
La note qui revient par instants, se suspend
Pour reprendre toujours sans changer, monotone,
Comme l'âme d'un mort qui souffre et se repent.

En haut le ciel est sombre, en bas la lande est grise,
L'ajonc séché crépite au souffle de la brise
Et comme un goéland balancé par le flot

Tour à tour sur la lame ou remonte ou s'abaisse,
La plainte de l'oiseau meurt et renaît sans cesse
Et l'écho la redit là-bas en un sanglot.

A. MOTTIN.

PRINTEMPS

Veux-tu sous le ciel clair et les feuilles nouvelles
Promener notre amour toujours prêt à fleurir,
Nos anciens souvenirs couveront sous leurs ailes
Ceux que nous amassons pour les jours à venir.

La fleur de l'églantier déjà commence à poindre
Comme une flamme rose au bord des rameaux verts...
Nos baisers d'aujourd'hui, mon âme! iront rejoindre
Nos baisers d'autrefois sous les chemins couverts.

Nous recommencerons nos mêmes confidences,
Et les grands bois diront aux buissons étonnés :
« Laissez, laissez, ce sont de vieilles connaissances,
Le huitième printemps nous les a ramenés. »

Nos amis des gazons et nos amis des branches
Méleront, pour fêter leur visiteur chéri,
Les dièzes, les bémols, les noires et les blanches,
Les concerts les plus purs que trouve Lazzari.

Nous ferons des bouquets d'anémones sylvies,
Frêles comme l'éclat de ta pâle beauté,
Et nous recueillerons, loin des routes suivies,
La digitale pourpre et l'iris velouté.

Nous unirons encor nos chansons et nos rires
Aux rires, aux chansons des nids et des roseaux.
Notre âme, éparse avec le souffle des zéphyres,
Réfléchira les cieux comme de belles eaux.

Nous nous abreuverons aux sources primitives
De jeunesse, d'amour, de vie et de beauté,
Resserrant le parfum de ces heures hâtives
Au fond de notre cœur sûrement abrité.

Puis nous rapporterons, Nature maternelle,
Sous tes brumes d'hiver et tes cieux inconstants,
L'éternel renouveau, la fraîcheur éternelle
De notre vieil amour qui n'a que des printemps !

LÉONCE BENEDITE.





CHRONIQUE



NE Exposition de pastels, d'aquarelles, de dessins et d'eaux-fortes vient d'avoir lieu au Cercle artistique et littéraire de la rue Volney. Le plus grand nombre des œuvres qui la composaient étaient, comme d'usage, dues à des amateurs; ce qui n'empêchait pas qu'il s'y soit produit quelques morceaux intéressants, capables de faire bonne figure auprès des tableaux exposés par des artistes de profession. Les deux portraits de femme, au pastel, par M. Jules Garnier, ont été fort admirés, ainsi qu'ils le méritaient; à en juger par ces deux œuvres, le pastel est pour cet artiste le genre où il montre le mieux ses qualités d'habile exécutant; ses peintures, d'ordinaire, intéressent par le côté anecdotique de la composition; ici, c'est par la facture que ses pastels méritent d'être distingués. A l'inverse, M. Wertheimer semble moins à l'aise avec le pastel qu'avec le pinceau; ses fauves, dans la *Scène de ménagerie,* n'ont pas l'allure qu'il a su donner à certaines de ses toiles où il a traité, avec une incontestable maîtrise, des scènes analogues qui sont ses sujets préférés. Quant à M. Doucet,

de quelque procédé qu'il use, il est décidément un exécutant incomparable ; il l'est ici par l'éclat et la solidité vigoureuse de ses portraits au pastel. Les belles *Prunes de Monsieur*, par M. Le Villain, semblent avoir emprunté à la natur plutôt qu'au crayon de couleur leur duvet velouté. M. Pierrey a exposé une tête de femme d'un beau caractère, et M. Paul Merwart un portrait féminin dans une note originale qui n'est pas sans charme.

Le même artiste n'a pas été moins heureux dans ses aquarelles et, en particulier, dans un portrait de femme excellemment traité. Les marines de M. Albert Porcher sont rendues avec beaucoup de sincérité. Parmi les aquarellistes les plus remarquables, il convient de citer M. Tancrède Abraham pour ses *Ruines d'un vieux château*, où il a montré une exécution magistrale, pour un beau paysage parisien par un effet de neige et pour un cadre de vues très pittoresques, largement traitées. *Le Taureau*, de M. Barillot, est peint dans une tonalité bizarre ; il semble que l'aquarelle ait trahi le peintre dont le talent ne s'accommode vraisemblablement pas de ce procédé. M. Allongé reste un maître de l'aquarelle comme du fusain, aussi habile en un genre qu'en l'autre ; ses bois et ses futaies sont d'une belle impression. M. de Champeaux est aussi un paysagiste d'un talent très estimable ; ses vues d'Espagne et d'Italie sont interprétées avec une originalité intéressante et qu'il faut louer, surtout quand elle se révèle chez un aquarelliste.

Les dessins aussi sont nombreux ici. Ceux de M. Régamey, que l'on pourrait classer dans les aquarelles, sont de fort jolies études, très vivantes et très observées, du monde de l'escrime ; l'attrait de ces compositions, fort bien dessinées, s'accroît de ce que, dans chaque personnage, on peut reconnaître le portrait de quelqu'une des célébrités des salles d'armes parisiennes. Cette curieuse série a valu à M. Regamey un succès mérité. *L'Intérieur de Cuisine,* de M. Valadon, est un morceau où l'éclairage est habilement rendu. Les dessins de M. Wagrez pèchent un peu par la sécheresse de la ligne; ses Vénitiens du xve siècle n'ont pas l'ampleur et l'allure qu'il faudrait. Elle a un minois tout à fait séduisant, l'étude de jeune fille dessinée par M. Pierre Huas. Nous retrouvons ici, traduit à la plume, l'humoristique tableau de M. Brispot, *En Province,* où s'alignent sur un banc, avec un irrésistible accent de vérité, les types bourgeois de la petite ville, très finement observés.

La gravure n'est représentée à cette Exposition que par de rares, mais remarquables spécimens : une belle planche gravée au burin par M. Morse, *les Femmes naturalistes,* d'après M. Gisbert ; la gravure à l'eau-forte du superbe tableau de Jules Breton, *le Goûter*, où se retrouve le beau caractère et le style de l'original ; enfin une jolie pointe sèche, d'après une figure de femme peinte par Raphaël Collin. Ces deux derniers cuivres sont l'œuvre d'un autre maître de la gravure, M. Le Couteux.

Au demeurant, cette Exposition offre un très réel intérêt, malgré un certain nombre d'œuvres médiocres ou nulles, dues pour la plupart à des gens du monde, ce qui est déjà une circonstance singulièrement atténuante.

L'élection des membres du jury de peinture pour le salon prochain eu lieu le 18 mars, au Palais de l'industrie. Le scrutin, ouvert à 10 heures, a été fermé à 4 heures. Le dépouillement des votes a commencé aussitôt et ne s'est terminé qu'à une heure assez avancée de la nuit, par la proclamation des résultats suivants. Ont été élus : MM. Jules Lefebvre, 1,436 voix; J.-P. Laurens, 1,386; Bonnat, 1,379; Jules Breton, 1,373; Harpignies, 1,341; Puvis de Chavannes, 1,305; Tony-Robert Fleury, 1,299; Henner, 1,298; Bouguereau, 1,282; Cabanel, 1,277; Busson, 1,232; Boulanger, 1,229; Cormon, 1,224; Vollon, 1,207; Benjamin-Constant, 1,190; Guillemet, 1,185; Roll, 1,172; Français, 1,169; Detaille, 1,135; Humbert, 1,131; Carolus Duran, 1,121; Duez, 1,119; Yon, 1,106; Bernier, 1,083; Rapin, 1,077; Aimé Morot, 1,075; de Vuillefroy, 1,054; Vayson, 1,041; Maignan, 1,024; Pille, 1,010; Gervex, 989; Saintpierre, 919; Barrias, 913; Hector Le Roux, 887; Luminais, 823; Renouf, 784; Hanoteau, 729; Lansyer, 709; Feyen-Perrin, 541; Dagnan-Bouveret, 530.

Les jurés supplémentaires sont : MM. Delaunay, 488 voix; Gérôme, 445; Rixens, 421; Ribot, 408; L. Glaize, 357; Gabriel Ferrier, 347; Sauzay, 341; Pelouse, 340.

Le comité qui s'est constitué dans le but d'élever un monument national au peintre J.-F. Millet. a tenu, ces jours derniers, sa première séance à l'Hôtel-de-Ville. Il se compose de : MM. Alphand, Bonnat, Philippe Burty, Paul Dubois, François Coppée, Eugène Guillaume, Havard, Freret (de Cherbourg), Ph. Gille, Kaempfen, Paul Mantz, Mesureur, Moll, maire de Cherbourg, Puvis de Chavannes, Rouart, ingénieur, de Talleyrand-Périgord, duc de Dino, Tillot, exécuteur testamentaire de Millet, Henri Rochefort, Albert Wolff, Vollon, de Vuillefroy.

Il a choisi pour président, M. Eugène Guillaume; pour vice-présidents, MM. Moll, maire de Cherbourg, et Paul Mantz; pour trésorier, M. Tillot; pour secrétaire, M. Léon Ristelhueber, chef du service des comptes rendus du conseil municipal, et pour secrétaire adjoint M. Paoletti, chef de bureau à la préfecture de la Seine.

Le comité a décidé que le palais des beaux-arts serait demandé au gouvernement pour y organiser très prochainement, et pour la première fois, une exposition générale des œuvres de Millet.

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, vient d'acquérir, pour le Louvre, plusieurs œuvres du peintre-graveur Gaillard, faisant partie de l'exposition dont parle plus haut notre collaborateur, M. Paul Bonnefon, dans son article sur cet artiste. Ce sont : le *Portrait de Mgr de Ségur*, le *Portrait de dame âgée* et une série de beaux dessins.

Le peintre orientaliste Gustave Guillaumet vient de mourir à Paris, dans la force de l'âge et du talent. Après Fromentin, après Marilhat, après Decamps, il avait su être un orientaliste original et puissant, il avait donné dans vingt œuvres de premier ordre, une sensation bien personnelle, une vision nouvelle de l'Afrique. On se souvient de l'impression profonde qu'ont laissée, aux Salons annuels, la *Prière du soir dans le Sahara*, le *Marché arabe*, un *Souvenir des environs de Biskra*, *Laghouat* qui fait partie du musée du Luxembourg, les *Fileuses à Bou-Saada*.

Guillaumet était écrivain à ses heures ; tout récemment il publiait, dans la *Nouvelle revue*, une série de *Tableaux algériens* d'un récit attrayant et d'un style plein de pittoresque.

Dans son testament, il demande qu'une exposition de ses grandes œuvres soit faite à l'Ecole des beaux-arts et prie ses amis, MM. Eugène Mouton, Durand-Gréville, Busson et Alfred Vanier de l'organiser. Il demande ensuite que les trois belles toiles qu'il laisse, le *Désert*, la *Famine* et la *Halte de chameliers*, ainsi que deux cent cinquante études très poussées et plus de cinq cents dessins, soient vendus à l'hôtel Drouot, dans l'année qui suivra sa mort. Il recommande, enfin, à ses héritiers de veiller à l'édition illustrée de son livre : *Tableaux algériens*.

Le *Journal officiel* vient de publier la liste du jury d'admission pour les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1889. En voici la composition :

Président. — M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Vice-président. — M. Kaempfen, directeur des Beaux-Arts.

Secrétaire. — M. Baumgart, chef du bureau des travaux d'art et des manufactures nationales.

MEMBRES

Classe 1 : *Peinture à l'huile.* — Classe 2 : *Peintures diverses et dessins*

M. Etienne Arago, conservateur du musée national du Luxembourg.
M. Bonnat, artiste peintre, membre de l'Institut.
M. Bouguereau, artiste peintre, membre de l'Institut.
M. Boulanger, artiste peintre, membre de l'Institut.
M. Breton (Jules), artiste peintre, membre l'Institut.
M. Cabanel, artiste peintre, membre de l'Institut.
M. Cabat, artiste peintre, membre de l'Institut.
M. Clément (Charles), critique d'art.
M. Cormon, artiste peintre.
M. Delaunay, artiste peintre, membre de l'Institut.
M. Français, artiste peintre.
M. Gérôme, artiste peintre, membre de l'Institut.
M. Guillaumet, artiste peintre.
M. Harpignies, artiste peintre.
M. Havard (Henry), critique d'art.
M. Hébert, artiste peintre, membre de l'Institut, directeur de l'Académie de France à Rome.
M. Henner, artiste peintre.
M. Laurens (Jean-Paul), artiste peintre.
M. Lefebvre (Jules), artiste peintre.
M. Lenepveu, artiste peintre, membre de l'Institut.
M. Mantz (Paul), directeur général honoraire des Beaux-Arts.
M. Meissonier, membre de l'Institut.
M. Moreau (Gustave), artiste peintre.
M. Muller, artiste peintre, membre de l'Institut.
M. Puvis de Chavannes, artiste peintre.
M. Robert-Fleury, membre de l'Institut.
M. Rousseau (Philippe), artiste peintre.
M. Signol, membre de l'Institut.

Sculptures et gravures en médailles

M. Barrias, sculpteur statuaire, membre de l'Institut.
M. Bonnassieux, sculpteur statuaire, membre de l'Institut.
M. Burty (Philippe), inspecteur des Beaux-Arts.
M. Cavelier, sculpteur, membre de l'Institut.

M. Chaplain, graveur en médailles, membre de l'Institut.
M. Chapu, sculpteur, membre de l'Institut.
M. David, graveur sur pierres fines.
M. Degeorge, sculpteur, graveur en médailles.
M. Delaplanche, sculpteur.
M. Dubois (Paul), sculpteur statuaire, membre de l'Institut.
M. Falguière, sculpteur, membre de l'Institut.
M. Frémiet, sculpteur.
M. Guillaume, sculpteur, membre de l'Institut.
M. Lafenestre, inspecteur des Beaux-Arts.
M. Mercié, sculpteur.
M. Millet (Aimé), sculpteur.
M. Ronchaud (de), directeur des musées nationaux.
M. Thomas, sculpteur, membre de l'Institut.

Dessins et modèles d'architecture

M. André, architecte, membre de l'Institut.
M. Bailly, architecte, membre de l'Institut.
M. Baudot (de), architecte, inspecteur général des édifices diocésains.
M. Bœswillwald, architecte, inspecteur général des monuments historiques.
M. Comte (Jules), directeur des bâtiments civils.
M. Daumet, architecte, membre de l'Institut.
M. Diet, architecte, membre de l'Institut.
M. Garnier (Charles), architecte, membre de l'Institut.
M. Ginain, architecte de la Ville de Paris, membre de l'Institut.
M. Guillaume, architecte des palais nationaux du Louvre et des Tuileries.
M. Poulin, directeur honoraire des bâtiments civils et palais nationaux.
M. Questel, architecte du Sénat, membre de l'Institut.
M. Ruprich-Robert, architecte, inspecteur général des monuments historiques.
M. Vaudremer, architecte de la Ville de Paris, membre de l'Institut.

Gravures et lithographies

M. Bertinot, artiste graveur, membre de l'Institut.
M. Delaborde (vicomte), secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.
M. François, artiste graveur, membre de l'Institut.
M. Hédouin, artiste graveur
M. Henriquel-Dupont, artiste graveur, membre de l'Institut.

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient de prendre l'arrêté suivant :

« ARTICLE PREMIER. Tout membre d'une commission appelée à juger un concours devra se récuser s'il est parent ou allié de l'un des concurrents jusqu'au grade de cousin issu de germain inclusivement.

« ART. 2. Au cas où il serait établi, après ouverture de plis contenant les noms des concurrents, qu'un membre de la commission, se trouvant dans les conditions indiquées à l'article précédent, aurait pris part au jugement, il devrait être procédé à un second tour de scrutin en son absence.

« ART. 3. Ces dispositions sont applicables : 1° au conseil supérieur des Beaux-Arts pour le prix du Salon et les bourses de voyage ; 2° au comité des travaux d'art pour les achats du Salon ; 3° aux commissions de perfectionnement des manufactures nationales de Sèvres, des Gobelins, de Beauvais et de la mosaïque, pour les prix de Sèvres et de Beauvais ou pour les jugements des travaux des élèves des quatre manufactures. »

Le concours Achille Leclère (architecture), dont le programme était « Un établissement pour l'exposition des produits horticoles », et qui avait donné lieu à l'envoi de sept projets, a été jugé par l'Académie des Beaux-Arts. Le prix a été décerné à l'auteur du projet n° 2, portant pour épigraphe : *Flore ;* le pli renfermant la devise a été décacheté et le nom du lauréat a été proclamé en séance ; c'est M. Bauhain, élève de M. André. Une mention a été accordée à l'auteur du projet n° 5, M. Huguet.

Le mois dernier, en un coin coquettement aménagé du Palais de l'Industrie, l'Union des femmes peintres et sculpteurs a fait son exposition annuelle. Il est toujours intéressant d'étudier ces exhibitions d'œuvres exclusivement féminines, qui ont été, presque sans exception, exécutées avec une sincérité et une conviction parfaites, car leurs auteurs ne font guère profession de leur art. Dans les expositions particulières des cercles ou d'ailleurs, ôtez tout ce qui est l'œuvre des artistes de profession, plus ou moins renommés, et vous verrez que les envois des amateurs proprement dits ne l'emportent certainement pas sur l'ensemble des productions exposées à l'Union des femmes. Il ne faut pas chercher ici de savantes compositions, habilement ordonnées ; mais on y trouve des études intéressantes, nombre de portraits charmants par le faire et par le sujet

à la fois, des paysages, des marines et, ce qui est dans l'ordre, beaucoup de tableaux de fleurs.

Le *Dernier printemps* de Mlle Élisabeth Keyser est d'un joli sentiment et d'une tonalité très lumineuse ; l'attitude nonchalante de la fillette ne suffit pas pour nous persuader que ce printemps sera sa dernière saison ; sa jolie mine dément les néfastes prévisions auxquelles voudraient nous faire croire les édredons dans lesquels on l'a douillettement emmitouflée. Le *Portrait de Mlle Yvonne*, du même auteur, est joliment peint ; n'est-ce pas là le modèle qui a posé le *Dernier printemps ?* Cette seconde version me satisfait mieux en toute manière ; l'exécution y est moins sommaire que dans le tableau précédent. Il y a une curieuse étude des gammes claires dans le *Souvenir de bal* de Mlle Georgette Meunier. La *Communiante* de Mme Inès de Beaufond est exécutée avec une finesse dans les tons blancs bien étudiée et sans mièvrerie. Dans un *Atelier de broyeur en Flandre*, Mme Demont-Breton a traduit avec une vérité remarquable et en même temps dans une impression poétique, les clartés qu'un rayon de soleil éveille par endroits dans le sombre intérieur de l'échoppe où peine l'ouvrier. Citons de jolis portraits et une étude d'un beau caractère par Mlle Mary Aub ; un excellent portrait au pastel par Mlle Houssay ; des paysages d'un ton très fin par Mlle Peyrol-Bonheur. Les marines de Mlle Élodie La Villette sont des œuvres fort remarquables, en un genre où d'ailleurs excelle cette artiste. Mme de Goussaincourt a deux cadres de lilas d'un rendu superbe. Les fleurs de Mlle Bernamont sont, comme toujours, excellemment traitées, ses pavots rouges d'un bel éclat et ses œillets d'une coloration fraîche et saine ; mais ces qualités font défaut à la grande aquarelle qu'elle intitule *Dernières fleurs.* Bien que l'automne soit près de les effeuiller de ses doigts destructeurs, comme le dit la poétique épigraphe du tableau, il semble que l'artiste doive, par cela même, mettre dans son interprétation quelque chose de plus que dans une simple étude d'après nature, l'accent de mélancolie et de regret que l'on donne aux choses qu'attend un anéantissement prochain. La splendeur des roses et des pivoines à l'aquarelle de Mlle Chavagnat s'attriste de la sombre tonalité des fonds qui alourdissent et éteignent quelque peu l'éclat des fleurs. Les paysages à l'aquarelle et les dessins de Mlle Jeanne Durand sont d'intéressantes études, sincèrement traitées. Mme Coeffier a un des meilleurs pastels de l'exposition, le *Portrait de Mme E. B.* Mme Cécile Chenevière a dessiné une série de personnages Louis XV le plus élégamment et le plus spirituellement du monde. Le *Jardin près de l'église* de Mme Élias donne une sensation douce et calme, une impression pleine de charme. Comme portraitiste, Mlle Robiquet accuse avec beaucoup d'originalité le caractère de ses modèles ; comme paysagiste, elle a donné un pittoresque bien particulier à sa *Falaise.* Mlle Taconnet peint ses fleurs avec beaucoup de brio. Parmi les meilleurs il faut mentionner les portraits peints par Mme Roth. Les natures

mortes de Mme Ronner, ses chiens et ses chats sont des morceaux qui témoignent d'une étude approfondie de la physionomie de ses modèles.

Il nous a paru singulier que la miniature, cet art féminin par excellence, ne soït représentée que par un petit nombre d'envois, du reste assez médiocres ; il est juste d'en excepter les deux miniatures de genre de Mlle Clarisse Bernamont, finement peintes, et qui sont les seules œuvres originales intéressantes. Quant aux quelques copies reproduisant par ce procédé des œuvres connues, elles n'ont qu'un attrait fort secondaire.

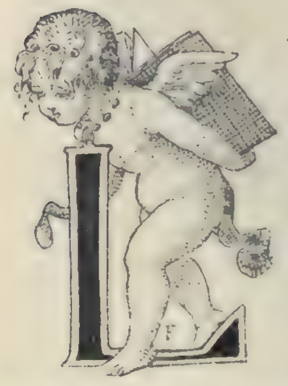
En sculpture, l'envoi le plus important est une statue de *l'Innocence,* en marbre, d'une exécution très consciencieuse et d'un dessin gracieux ; c'est l'œuvre de Mme Descat. Les bustes de Mme Besnard et surtout son *Aspect de fillette* ont une originalité bien étrange ; c'est ce que l'on pourrait appeler de l'intentionnisme, car les contours et les lignes sont d'une indécision et d'un vague qui paraissent au premier abord, peu compatibles avec la sculpture, mais qui n'en gardent pas moins un charme d'irréalité singulièrement séduisant. La statue ou plutôt l'*Aspect de fillette* — suivant l'ingénieuse appellation de l'auteur — est, en vérité, d'un effet captivant par sa troublante et fantomatique indécision.





LES THÉATRES

OPÉRA-COMIQUE : *Proserpine*, drame lyrique en quatre actes, de M. LOUIS GALLET, d'après M. AUGUSTE VACQUERIE, musique de M. CAMILLE SAINT-SAENS.



A nouvelle œuvre de M. Camille Saint-Saëns était attendue avec impatience. Après *Henry VIII* et la belle symphonie en *ut* qui vient d'obtenir un éclatant succès aux concerts du Conservatoire, il ne pouvait guère en être autrement. M. Saint-Saëns est arrivé aujourd'hui, de par son art merveilleux et sa noble conscience artistique, à une situation musicale exceptionnelle; chacune de ses productions est un événement attendu et souhaité par le public artiste et dilettante, et l'attente n'est jamais déçue. Chaque fois une note d'art toujours plus intense et plus délicate se dégage de l'œuvre nouvelle, venant ajouter à la gloire déjà grande et universellement proclamée du maître.

Rarement M. Saint-Saëns s'était montré aussi habile virtuose que dans *Proserpine;* sa musique pleine de détails charmants, d'une ingéniosité sans cesse renouvelée, d'arrangements surprenants de fantaisie et de logique tout à la fois, de développements imprévus, toujours savamment conduits, tour à tour élégante, mélancolique, pittoresque, dramatique, est un véritable éblouissement. L'esprit, toujours sollicité par de nouvelles caresses harmoniques, s'habitue peu

à peu à cette tension qui dégénérerait en fatigue si la cause n'en était à tout instant renouvelée avec une habileté prodigieuse et une science qui n'est jamais à bout d'inventions et de ressources. On n'a pas le temps de se reposer, d'admirer; ici, des détails exquis habilement ouvragés, là, reposant sur une clef de voûte de quelques mesures, une page savante aux larges proportions, édifiée avec l'art le plus sévère et le goût le plus parfait, ailleurs, un passage délicieux d'une incomparable suavité d'harmonie poétique ou sentimentale; partout une orchestration d'une science, d'une fantaisie, d'une force, d'une légèreté, d'une richesse d'effets qui tient du prodige.

Peut-être vous dira-t-on qu'avec toutes ces belles qualités d'art et de facture, la nouvelle œuvre de M. Saint-Saëns manque d'une chose essentielle à toute production dramatique, l'émotion; que le musicien n'est pas un croyant, et que considérant le théâtre comme un délassement non comme un art, — comme un art inférieur tout au plus — il manque de cette conviction qui convainc les auditeurs, de cette foi, qui jadis transportait des montagnes et qui donne aujourd'hui la palpitation de l'être, le souffle de vie à tout ce qu'elle touche de son aile. J'avoue que j'ai été obligé de me ressaisir pour me convaincre de la justesse de cette critique, de m'isoler avec mes impressions, de les analyser. En effet, l'émotion est plus factice que réelle; elle est à fleur de peau; c'est un trompe-l'œil habile, une virtuosité de plus dans une œuvre qui en compte déjà tant. M. Saint-Saëns ne croit pas et il veut persuader; c'est un rhéteur habile, disert, éloquent même par endroits, mais d'une éloquence qui sonne vaguement faux. Ce qui captive surtout, et qui donne le change, c'est la solidité de la forme, l'art profond vraiment merveilleux de la facture, la *musicalité* abondante de l'œuvre. Le musicien de la *Danse macabre*, du *Rouet d'Omphale*, de *Phaéton*, de la *Jeunesse d'Hercule*, du *Déluge*, de la Symphonie en *ut*, est assurément un grand maître, mais il aime à planer dans le domaine serein de la musique pure, en compagnie de ceux que le wagnérisme le plus truculent n'a point encore osé toucher; nos faiblesses et nos passions ne l'émeuvent point : c'est un impassible.

Proserpine, que son auteur, M. Auguste Vacquerie, n'avait point destinée aux lumières de la rampe, est une esquisse dramatique, en sept scènes détachées, pleines d'un romantisme violent, aux vers d'une libre et fière allure, parue il y a une quinzaine d'années dans le livre : *Mes premières années de Paris*. M. Saint-Saëns en était depuis longtemps épris et il y a quelque temps il avait réussi à faire partager son admiration à M. Louis Gallet, — ce qui n'était pas difficile, — lequel se chargea de convaincre M. Vacquerie — ce qui était beaucoup plus difficile.

On sait l'aversion de M. Vacquerie pour la musique, on ne sera donc pas surpris de sa résistance. Il finit toutefois par céder lorsqu'on l'eût menacé de faire de sa *Proserpine* un opéra italien dont M. Saint-Saëns écrirait la musique.

Évidemment, de deux maux, M. Vacquerie choisit le moindre, il opta pour l'opéra français; et c'est ce qui nous procure le plaisir de voir le nom de ce contempteur de la musique accolé a celui de M. Gallet sur l'affiche.

Proserpine ou *la Courtisane amoureuse*, car l'on pourrait donner ce sous-titre, si la mode était aux sous-titres, débute par un acte que l'on pourrait appeler : *La Cour d'amour*. La courtisane Proserpine, entourée d'adorateurs qu'elle méprise et qui se disputent ses faveurs, voit venir à elle, au milieu d'une fête, le jeune Sabatino qu'elle a repoussé jadis. Sabatino aime Angiola, la sœur de son ami Renzo, et ce dernier, avant de lui accorder la main de sa sœur, a voulu le soumettre à une épreuve décisive. Il a exigé qu'il s'approchât encore une fois de Proserpine et qu'il lui fit une déclaration amoureuse. Sabatino s'est soumis à l'épreuve, et le voilà devant la courtisane, lui faisant l'offre de son cœur. Proserpine, qui l'aime en secret, le repousse, croyant le voir ainsi devenir plus pressant; mais Sabatino, enchanté, se retire. Proserpine apprend alors d'un de ses soupirants qu'il va épouser Angiola; elle se sent jouée et jure de se venger. Précisément, on vient de lui amener un bandit, Squarocca — le congénère ou plutôt l'aîné de Tragaldabas et de Minotoro — surpris chez elle en flagrant délit de vol. C'est ce bandit qui assurera sa vengeance. Ce premier acte est charmant, élégant et voluptueux; le dialogue s'y détache en relief, délicat, distingué, sur la trame symphonique, souple et pleine de grâce. Après une courte introduction vient un joli madrigal à deux voix; puis, après l'entrée de Sabatino et de Renzo, un gracieux air de danse dans la coulisse, une pavane. A citer encore le cantabile de Proserpine et le finale d'une belle sonorité et d'une grande allure.

Mais la perle de la partition est sans contredit le second acte. Ce second acte, dû à l'imagination de M. Louis Gallet, nous transporte au couvent où Angiola a été élevée et où elle attend, au milieu de ses compagnes, le jour de son prochain mariage. Ici tout est exquis, tout est frais, tout est délicieux, dans une gamme calme et recueillie : l'entr'acte d'abord, puis l'*Ave Maria* chanté dans la chapelle, le joli chœur dialogué des novices et des pensionnaires, enfin le sonnet charmant dans lequel Sabatino dépeint son amour à Angiola, et le finale où les jeunes filles distribuent des aumônes aux pèlerins et aux mendiants, véritable bijou musical, page exquise d'un sentiment adorable, que le public a acclamée avec enthousiasme et qu'il a fallu recommencer.

A partir de ce moment, l'ouvrage dévie dans un romantisme exagéré qui manque de franchise. Adieu ce semblant de sincérité qui nous avait charmés jusqu'ici! Proserpine et Squarocca déguisés, la première en contrebandière, le second en pèlerin, sont maintenant dans la montagne; ils attendent Renzo et Angiola qui vont passer dans le voisinage; un accident de voiture, préparé par Squarocca, doit les leur livrer; l'orage gronde au dehors; bientôt le bruit de la

voiture se fait entendre et l'accident se produit. Renzo, garrotté à un arbre est séparé de sa sœur. Proserpine essaye alors par des prédictions funèbres de détourner la jeune fille de l'amour de son fiancé. Angiola résiste; Proserpine en fureur va la frapper, quand la cabane où se passe cette scène sauvage est envahie par des hommes d'armes amenés par Renzo qui a rompu ses liens et qui vient délivrer sa sœur. Je ne saurais passer sous silence ici la chanson des ivrognes, dite par Squarocca, d'un pittoresque fort curieux. Mais ce type de Squarocca, dans lequel s'accuse l'intention de parti pris romantique des auteurs, est-il bien sérieux et peut-il résister à la plus sommaire analyse? Je ne le crois pas; ce bandit est un bon diable en somme; que dis-je, un bon diable? Un fantoche, une marionnette; il est faux de la tête aux pieds, il ne vit pas.

Le quatrième acte verse dans le mélodrame; et c'est merveille de voir avec quelle souplesse M. Saint-Saëns emboîte le pas à ses librettistes, sans essayer de réagir contre leurs tendances exagérées, les accusant, au contraire, avec toute l'ardeur d'une conviction absente, exprimant de chic des choses qu'il ne sent pas. Prosepine s'est introduite chez Sabatino au milieu des préparatifs de la fête qu'il va donner pour recevoir Angiola; elle vient le supplier de l'aimer. Sabatino la repousse avec horreur. Désespérée, la courtisane se cache et quand les deux fiancés sont réunis, elle se précipite vers eux et poignarde Angiola; Sabatino, fou de douleur, s'empare du stylet et frappe à son tour la courtisane. Rassurez-vous, âmes sensibles, elles ne mourront pas toutes deux; nous sommes à l'Opéra-Comique où les féroces carnages ne sont pas de mise; Angiola vivra, car elle n'est que blessée et très légèrement par surcroît; quant à Proserpine, c'est une coquine de moins, voilà tout.

Je l'ai dit, malgré cette mobilité fâcheuse dans l'impression, cette inconscience vague de l'effet précis, de l'accent sincère, l'œuvre de M. Saint-Saëns est des plus intéressantes. Il y a beaux jours que l'Opéra-Comique n'avait eu la main si heureuse et ne nous avait servi un mets aussi délicat, aussi savamment préparé.

L'interprétation est excellente. Mme Salla est très belle et très dramatique sous les traits de Proserpine, Mlle Simonnet incarne d'une façon très touchante la douce figure d'Angiola. MM. Lhubert — Sabatino, Tasquin — Squarocca, Cobalet — Renzo, complètent un excellent ensemble. Les petits rôles, assez nombreux, sont aussi fort bien tenus. Il n'est plus besoin de faire l'éloge de l'orchestre de M. Danbé; il s'est, cette fois encore, comme toujours, montré digne de la tâche si délicate et si importante qui lui était confiée. — Charles Pigot.

Palais-Royal : *Durand et Durand,* comedie-vaudeville en trois actes, de MM. Maurice Ordonneau et Albin Valabrègue.

On aurait vraiment tort de croire que, pour amuser et même intéresser le public, il soit besoin de lui présenter des pièces dont la donnée lui paraisse acceptable au point de vue de la vraisemblance et du sens commun. Le nouveau vaudeville du Palais-Royal le prouverait victorieusement, si la preuve n'en avait été faite déjà bien des fois, et à ce théâtre même. Qu'il y ait de la bonne humeur, de l'esprit — non du plus fin, — de la gaité et de l'entrain, aussi bien dans l'interprétation que dans le sujet, et c'en sera assez pour le succès d'une pièce. Rien de tout cela n'a manqué à *Durand et Durand.*

On conviendra sans peine qu'une similitude de nom et de prénom peut, dans une circonstance fortuite, faire prendre Durand l'obscur épicier pour son cousin Durand le célèbre avocat ; mais qu'un brave rentier, ambitieux d'avoir pour gendre un homme célèbre, marie sa fille à l'épicier tout en croyant la marier à l'avocat illustre, et que, même après un mois de mariage, l'illusion persiste, que pas un mot, pas un geste du mari ne soit pour la femme et surtout pour le beau-père l'occasion d'un accès d'admiration béate, c'est d'un fantaisiste passablement drolatique. De ce point de départ MM. Ordonneau et Valabrègue ont tiré trois actes d'une inénarrable bouffonnerie, avec des situations du comique le plus irrésistible et aussi des traits d'observation pleins de justesse, par lesquels ce joyeux vaudeville confine par endroits à la comédie. Aussi le succès a été très grand et très bruyant. MM. Dailly et Calvin ont joué avec une verve et une bonne humeur très convaincues les rôles du beau-père et du gendre ; M. Numa manque un peu de l'ampleur et de l'autorité qu'il faudrait donner au personnage de l'avocat à la mode : — « Notre Sarah Bernhardt à nous ! » dit le greffier. Toute la salle s'est tordue de rire quand M. Milher a paru en professeur de déclamation qui bégaie. Il faut voir jouer *Durand et Durand* si l'on veut avoir la mesure du talent comique des excellents artistes du Palais-Royal.



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER



LES TROIS GRÂCES
Tableau de Raphaël appartenant à Mgr le duc d'Aumale



SOUVENIRS D'UN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS (1)

LES EXPOSITIONS ANNUELLES

ET

LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS

(Suite)



ERTES, ce n'est point moi qui eusse jamais songé à organiser la société des artistes dans les conditions où elle fonctionne aujourd'hui. La démocratie m'a toujours fait horreur et je ne vois en elle que les principes dissolvants et destructifs de toute société civile ou politique. J'entendais fonder une corporation aristocratique, basée sur l'élite et sur le mérite reconnu, sur l'élection des meilleurs par les meilleurs, et par conséquent maintenant haut le niveau des élus. Jamais il ne fût entré dans ma pensée, ayant, je le répète, de grandes visées pour l'avenir de mon association, de remettre

(1) Voir *L'Artiste* de 1883, 1884, 1885, 1886, Janvier, Février, Mars et Avril 1887.

la garde de cet avenir aux suffrages toujours de plus en plus abaissants d'une multitude sans choix et sans garanties supérieures. D'autant que les cadres de ma corporation d'artistes je n'avais pas à les créer, je les trouvais tout constitués d'avance par la désignation incontestable de leurs propres confrères. Les membres de l'Institut, les décorés, les médaillés, les grands prix de Rome, m'offraient un corps d'un millier d'associés : peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, la plus belle, la plus noble, la plus indiscutable élite que notre école française pût présenter au pays, et qui pouvait, chaque année, se grossir et se compléter sans limite par le libre appel de cette élite même. J'étais si profondément convaincu de l'excellence évidente de ce système, que l'on ne m'en eût point fait aisément démarrer. Les événements, il est vrai, ont précipité les choses. Pour avoir trop tardé à résoudre la question, on a été lancé tout à coup dans le hasard, et comme le dit un éminent sculpteur à ses confrères, le jour où le sous-secrétaire d'État, leur signifiant congé, les jeta brusquement à l'eau, il fallut, à la diable, et tellement quellement, prendre son parti de nager. Au reste, M. Turquet, dans son mouvement de hautaine impatience, et comptant sans doute sur une soumission d'effarés, leur rendit ce jour-là un fier service et ils lui en devront, pour peu qu'ils ne soient point ingrats, une éternelle reconnaissance. Autrement, dans leur mutuelle et maladive défiance, ils en seraient encore à hésiter et à tâtonner. Mais adieu, mon aristocratie; le ver, dès l'origine, est dans le fruit, et déjà il y fait des siennes; et si l'on ne trouve moyen de l'en faire sortir ou de l'y détruire, en fermant les trous de la coque, il l'aura tôt rongé et pourri.

Le 16 décembre 1874, nouveau rapport inséré dans le *Journal officiel :*

« **Monsieur le Ministre,**

« Dans un rapport publié par le *Journal officiel* du 11 janvier dernier, j'exposais à M. le ministre, votre prédécesseur, les motifs qui me faisaient croire opportune, dans l'intérêt de l'administration aussi bien que dans celui des artistes, l'organisation d'une large association de nos peintres, de nos sculpteurs, de nos architectes et de nos graveurs et lithographes. Cette société, sous le titre d'*Académie nationale des artistes français*, se serait composée provisoirement de tous ceux qui ont obtenu soit le titre de membres de la 4e classe de l'Institut, soit la décoration de la Légion d'honneur, soit l'une des médailles décernées à la suite des Expositions de Paris, soit le grand prix de Rome.

« C'était, en réalité, la rénovation, dans un cadre plus large et à la mesure de notre temps, de l'ancienne et très libérale *Académie de peinture et de sculpture* créée en 1648 et dissoute en 1793, non par une loi, mais par le désordre général. Je proposais là une institution d'État dont le modèle était pour moi, de nos

jours, l'*Académie de médecine*, créée par ordonnance du roi Louis XVIII, à cette différence près que l'association des artistes, étant appelée à encaisser les produits des Expositions et à en gérer les bénéfices, prenait par là un caractère financier et devenait une société à responsabilité limitée. Aussitôt que cette société aurait fourni les preuves d'une constitution régulière, l'administration des Beaux-Arts lui eût remis le soin d'organiser et de diriger les Expositions instituées en 1667 par sa devancière, l'Académie royale, qui les gouverna ainsi pendant plus d'un siècle sans que l'État, occupé seulement à commander et à acquérir des œuvres utiles à la décoration de ses palais et de ses galeries, songeât à intervenir.

« A la suite de mon rapport venait un projet de statuts de l'Académie nationale des artistes français, projet auquel avaient adhéré, en 1870, les quatre cents artistes les plus recommandables de l'école contemporaine.

« La publication de ce projet dans le *Journal officiel* ne faisait que le livrer à l'examen de l'opinion publique et à la discussion des artistes eux-mêmes, puisqu'il ne nous appartenait pas d'imposer à aucun d'eux, contre son gré, la responsabilité de son titre de sociétaire. La commission des Beaux-Arts se réserva de l'étudier attentivement, ainsi que les amendements ou contre-projets élaborés par les artistes, quand viendrait l'heure de l'exécution. Cette heure est venue, monsieur le Ministre.

« La commission des Beaux-Arts, qui n'avait pu se réunir pendant les vacances de l'Assemblée, a été récemment convoquée pour examiner la question. Vous-même, vous avez reçu les adresses de plusieurs groupes d'artistes demandant instamment que la solution indiquée par le rapport du 11 janvier dernier, conformément au projet de statuts de 1870, reçût une prochaine exécution. Ces artistes ont compris quelle force apporterait à votre administration, dans toutes les occurrences où les intérêts de l'art sont en jeu, une corporation aussi considérable que celle des peintres, des sculpteurs, des architectes et des graveurs unis en un seul faisceau, et combien il serait navrant de songer que ce qu'ont pu leurs pères pendant cent quarante ans, par la sagesse et le bon sens, au grand bénéfice des artistes et à la grande gloire des Expositions françaises, soit devenu aujourd'hui, par la division des esprits et la crainte chimérique de quelques difficultés, un rêve impossible à réaliser pour la nouvelle direction des Beaux-Arts. Il est donc urgent d'encourager ce mouvement, d'inviter de nouveau les artistes à ne point se laisser arrêter par l'apparence mal comprise de ces difficultés, et d'organiser sur des bases simples, dans le cadre tout tracé par le projet de 1870, l'association légale qui les mettra en possession de la plénitude de leurs forces et de leur crédit. Le jour où ils seront ainsi constitués, l'administration serait heureuse de leur confier le soin de gérer les Expositions annuelles et d'élargir le cercle de leurs attributions en proportion de l'autorité qu'ils auraient acquise.

Qu'il ne soit pas dit que les artistes ont refusé les avantages qui leur étaient proposés, avantages qui, selon les temps et les hommes, ne leur seraient peut-être plus offerts de sitôt!

« En attendant que les artistes aient organisé eux-mêmes leur Société nationale et soient prêts à recevoir la gestion des Expositions, l'administration avait le devoir de ne laisser peser aucune indécision sur le Salon de 1875, pour lequel, d'ailleurs, l'Assemblée nationale avait voté le crédit ordinaire indispensable à ses dépenses. J'ai donc l'honneur, monsieur le ministre, de vous soumettre le règlement provisoire de cette Exposition, qui deviendra définitif le 15 janvier, si la Société des artistes ne s'est pas constituée à cette époque. En le comparant avec le règlement du Salon dernier, vous y remarquerez une modification dans le système de la composition du jury. Depuis dix ans, le jury d'admission et des récompenses était formé, pour les trois quarts de ses membres, par l'élection directe des artistes, membres de l'Institut, décorés de la Légion d'honneur, médaillés ou prix de Rome.

« Théoriquement, ce procédé avait paru supérieur à toute discussion. Cependant, nous avons vu peu à peu quelques-uns des artistes, je ne puis dire les plus considérables, mais certainement entre les plus considérables, se soustraire par leur démission à un honneur qui, se renouvelant inévitablement chaque année, pendant deux mois de l'année, leur était devenu une corvée insupportable et ruineuse; et ceux qui acceptaient la tâche n'étaient pas sans se plaindre, avec quelque justice, de ces fatigues auxquelles cependant, vu l'extrême honneur qui résulte de la confiance de leurs confrères, il était difficile de renoncer. D'autre part, cette perpétuité presque forcée de si grands pouvoirs dans les mêmes mains, les plus autorisées à coup sûr, pouvait amener à la longue certains artistes, moins heureux que leurs confrères dans la répartition des récompenses, à accuser le jury de système et de parti pris, et ces accusations, très injustes assurément, se sont fait jour plus d'une fois dans la presse.

« J'ai pensé, monsieur le Ministre, qu'il était bon, pour prévenir ces deux causes possibles de mécontentement et du jury et de ses justiciables, d'étendre le cercle des juges et de faciliter leur renouvellement par un procédé qui ne laissât peser sur nous aucune responsabilité arbitraire. J'ai donc l'honneur de vous proposer de faire élire par les artistes membres de l'Institut, décorés, médaillés ou grands prix de Rome, 45 peintres pour la section de peinture, 27 sculpteurs ou graveurs en médailles pour la section de sculpture, 18 architectes pour la section d'architecture, 18 graveurs et 6 lithographes pour la section de gravure et de lithographie, et, sur cette liste de notables, le sort désignera les 15 peintres, les 9 sculpteurs, les 6 architectes, les 6 graveurs et les 2 lithographes prévus par le règlement dernier pour les travaux du jury.

« Ce mode de tirage au sort sur une liste de notables, pour la désignation du

jury, a beaucoup d'analogie avec ce qui est en usage depuis plusieurs années pour l'examen des concours à l'école des Beaux-Arts ; et pour la sûreté des jugements et pour la liberté des consciences, il n'a cessé d'y donner les meilleurs résultats, incontestés par les maîtres, incontestés par les concurrents.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« *Le Directeur des Beaux-Arts,*

« Ph. DE CHENNEVIÈRES. »

Et trois ans après, dans les premiers mois de 1878, jetant en arrière un triste regard d'adieu à mon pauvre projet, je disais encore à mon dernier ministre M. Bardoux : « Malgré mon insistance obstinée, les artistes, frappés d'une injustifiable défiance envers eux-mêmes, ont renoncé à la liberté et à l'initiative qui leur étaient offertes et les mettaient dans les mêmes conditions indépendantes que les artistes de toutes les autres nations de l'Europe, et ils ont préféré depuis lors, tout en maugréant chaque année et contre les règlements et contre les jurés élus par eux-mêmes, demeurer soumis à la coutume administrative qui depuis trente ans régit leurs Expositions. Cependant les vices de cette coutume vont chaque année s'aggravant davantage, et ils viennent d'atteindre, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878, une acuité désolante et inutile, que l'État ne peut vouloir laisser se perpétuer éternellement entre les artistes et l'administration des Beaux-Arts.

« A qui doit incomber aux yeux des artistes et du public la responsabilité des Salons? Si les jurys admettent les œuvres, les placent, les récompensent, c'est au jurys qu'appartient cette responsabilité, et l'État doit leur abandonner raisonnablement et la réglementation et les profits des Expositions annuelles. Il n'est pas plus difficile aux artistes de désigner chaque année par le vote une commission administrative qu'un jury; et l'État rentre dans son rôle d'acquéreur d'ouvrages utiles à la décoration de ses monuments, et se soustrait à des accusations passionnées et dont il n'a nul besoin d'encourir l'injustice. Encore une fois, je crois, monsieur le Ministre, je crois profondément qu'il n'est pour l'administration des Beaux-Arts qu'un moyen de faire cesser à tout jamais le malentendu et les récriminations qui renaîtraient éternellement entre les artistes et elle : ce serait de déclarer à ceux-ci que les Expositions ne se feront désormais que par eux, dans un local que l'État mettrait chaque année à leur disposition. Ce jour-là, rien qu'en s'organisant en société et en dénombrant leurs forces, ils reconnaîtraient quelle puissance énorme ils possèdent eux-mêmes et ce qu'il se perd pour eux d'influence légitime à vivre ainsi isolés. Une corporation de 1,200 membres ne saurait, quoi qu'ils en pensent, redouter aucune coterie; ces 1,200 artistes d'élite, s'appuyant sur la faveur publique qui, dans notre temps surtout, est toute acquise au monde des arts, seraient, je n'en doute pas, en quelques mois, pos-

sesseurs de ressources immenses, ne relevant que d'eux-mêmes et maîtres de leur chez-soi ; j'ajouterai qu'ils pourraient, dans l'intérêt de l'Administration, qui n'est autre que leur intérêt propre, soulever des montagnes et obtenir des représentants du pays un budget d'acquisitions et de commandes véritablement en proportion des services que l'art rend depuis longtemps et tous les jours à la France.

« Dès 1863, j'avais soumis ce projet à M. le surintendant des Beaux-Arts, et c'est en vue de sa réalisation que je lui demandais de décerner aux artistes exposants une médaille d'espèce unique qui, répétée deux fois, eût été, à mon sens, un titre suffisant d'admission dans l'*Académie nationale des artistes français*. Ce mode de récompenses dura jusqu'en 1870 ; le jury, depuis lors, demanda que l'ancienne classification de médailles en trois degrés fût rétablie, et ce mode a, depuis lors, prévalu. De là un grand désordre dans l'estimation à faire de la valeur des médailles pour la mise hors concours des artistes récompensés, question que les règlements se sont efforcés depuis lors d'éclaircir et d'adoucir, mais qu'il conviendrait peut-être quelque jour de trancher d'une façon plus libérale.

« Cette conviction absolue à laquelle je n'ai jamais pu renoncer, de l'intérêt commun qu'auraient les artistes et l'Administration, l'une à abandonner, les autres à diriger eux-mêmes le service des Expositions, et que les derniers tiraillements n'ont fait que confirmer, m'avait toujours empêché de rompre, dans la désignation des électeurs du jury, ce que je regardais, dans mon illusion, comme le corps déjà fonctionnant de l'association des artistes ; et c'est pourquoi jusqu'à ce jour j'avais réservé le privilège électoral aux artistes décorés, membres de l'Institut, médaillés ou ayant obtenu soit le prix de Rome, soit le prix du Salon, c'est-à-dire, en un mot, à ceux qui, dans ma pensée, devaient composer tout d'abord cette association nationale. Mais je vois bien, monsieur le Ministre, que si la nécessité de cette organisation n'est point cette fois patemment reconnue, il serait puéril d'en perpétuer le rêve, rêve, je le maintiens, de bonne et grande prévoyance dans l'intérêt des artistes. Si donc les artistes, et vous-même, repoussez définitivement la réalisation d'une telle société, d'origine si nationale et si libérale à la fois, je serai le premier à vous proposer pour le Salon prochain une modification complète dans le système électoral des Expositions, et je vous demanderai d'étendre très largement le droit de suffrage, ou d'user du procédé qui fut tenté par nous-même en 1875, alors que le sort fut chargé de désigner les jurés sur une liste triple en nombre votée par les artistes. Désirant pousser à sa dernière limite la preuve de sa condescendance aux vœux des artistes et leur bien marquer que, dans sa pensée, rien ne devait échapper à leurs délégués de ce qui constitue l'organisation des Expositions, la direction des Beaux-Arts, en 1875, invita les diverses sections du jury à formuler les modifications qu'elles croiraient utiles d'apporter dans la rédaction du règle-

ment de l'année suivante, et ces modifications, fondues par nous dans le règlement de 1876, furent présentées, conformément aux prérogatives du Conseil supérieur des Beaux-Arts, à l'examen de ce Conseil. Je ne crois pas, en bonne conscience, monsieur le Ministre, qu'administration soit jamais allée plus loin dans sa déférence envers les artistes. »

Quelques derniers et courageux efforts, pour ne pas renoncer à la mise en demeure suprême du 16 décembre 1874, furent tentés dans des réunions convoquées, Ile Saint-Louis, chez Daubigny (1). On s'y escrima fort pour arriver à des combinaisons pratiques qui pussent rallier et entraîner les artistes, et rencontrer un terrain solide d'organisation légale ; mais on n'y parvenait jamais qu'à grouper des bonnes volontés de renommée secondaire, un peu bruyantes en leurs principes égalitaires et dont on se méfiait dans les hauts parages du monde artiste. Rien n'aboutissait donc. Les délais expiraient, nécessaires à la préparation du Salon de 75. Il fallut, cette fois encore, et pour n'y songer de longtemps, renoncer à une entreprise qui paraissait de plus en plus insoluble aux vrais

(1) Le bon, et honnête, et sincère Daubigny s'était toujours préoccupé des expositions, et, dans les expositions, de la cause et de l'intérêt des petits. A peine étais-je installé au Palais-Royal, que je recevais de lui la lettre suivante : « Monsieur et cher Directeur, permettez-moi de vous féliciter de votre nomination à la direction des Beaux-Arts; j'en ai été très heureux. Je vois autour de moi, dans mon milieu artistique, une satisfaction générale. On espère obtenir de votre administration un règlement nouveau pour les expositions, plus en rapport avec la production moderne. D'après le mécontentement presque général des artistes à propos du programme de la dernière exposition, mécontentement que je partageais complètement, je crois qu'il serait tout à fait nécessaire d'en faire un autre plus juste, se basant sur les intérêts de tous, et non fait au profit d'une école plutôt que d'une autre; enfin, un programme encourageant les militants et les chercheurs, et non un règlement qui châtie les audacieux, car les expositions annuelles ont cela de bon qu'elles sont une grande émulation et un enseignement mutuel excellent. Il est donc de la plus grande importance que nulle entrave ne soit apportée à toutes les manières de voir et de faire; il faudrait, pour arriver à ce but, que le jury soit un composé éclectique pris dans les diverses écoles et nommé par tous les artistes ayant exposé l'année précédente, qu'on soit sûr de trouver en lui un encouragement aux audaces, ainsi qu'aux sincères et naïves productions, et que beaucoup d'artistes ne disent pas comme je les entends parfois : Je ne mettrai pas ce tableau, ou je ne peindrai pas de telle façon, car je serais refusé par le jury. Il est vrai que j'ai vu moi-même que le jury préfère souvent les œuvres tièdes, possédant une fausse perfection, aux œuvres s'écartant des routines admises : ces œuvres, disent-ils, font tache. Ils préfèrent ainsi, je crois, contenter un public ignorant et faire les expositions pour lui, plutôt que des expositions instructives qui seraient moins uniformes à voir et qui réjouiraient davantage les véritables amateurs. — Voici, cher monsieur, le sentiment dans lequel nous espérons que sera conçu le prochain règlement, et si je n'étais retenu à la chambre par la goutte, je me serais empressé d'aller vous porter mes félicitations. J'irai vous faire ma visite aussitôt que je pourrai sortir, et si vous le permettez, je développerai les idées que je n'ai pu qu'indiquer dans ma lettre. — Agréez, je vous prie, cher monsieur, l'expression de ma considération la plus distinguée et de mon entier dévouement. C. DAUBIGNY. » — Et joint à cette lettre se trouvait le programme suivant : « 1° Les artistes français seuls feront partie du jury. — 2° Tout exposant nommera son jury. — 3° Sont admis de droit à l'exposition tous les artistes ayant déjà exposé trois fois. — 4° Il suffira, pour être admis à l'exposition, du tiers des voix des votants. — 5° Les médailles pourraient être données par les exposants à la majorité relative. »

intéressés. Les Salons de 75, 76, 77, se passent, mais non pas sans le menu train ordinaire de querelles et de taquineries, l'administration continuant à être surveillée d'un œil défiant et jaloux par le jury, et je me souviens d'une scène violente qui me fut faite parce que, par delà un sursis très motivé, allongé par moi de deux jours, j'avais autorisé l'introduction dans le Salon d'un *David vainqueur* de Delaunay. Il est vrai que le Prix du Salon qui aurait dû, me semblait-il, me valoir quelque indulgence des artistes puisque j'accroissais ainsi d'un très gros lot, le trésor annuel de leurs récompenses, et grossissais par suite l'importance du jury, n'avait réussi qu'à me créer dans le jury un certain groupe d'ennemis fort actifs, et dont en vérité je n'avais nul besoin. — Et cependant n'y mettais-je pas assez de mitaines? Le jour de l'installation du jury du Salon de 1875, après avoir énuméré les nombreuses observations adressées directement ou indirectement à l'administration des Beaux-Arts sur les points les plus importants du règlement de cette exposition, je leur disais : « Ces questions et bien d'autres encore, toutes celles, en un mot, qui peuvent être soulevées par l'étude attentive du règlement, et par l'intérêt de chacune des sections des exposants, j'ai pensé, messieurs, qu'il serait fort utile aux artistes et à l'administration que vous voulussiez bien les examiner, de manière à préparer avec nous le meilleur règlement possible pour le Salon de 1876. Ce que j'aurais été heureux de vous voir faire sans nous, je vous prierai de le faire avec nous. Les artistes élisant le jury, admettent, par le jury, les œuvres du Salon, contrôlent le placement de ces œuvres, décernent les récompenses; quand ils auront fixé par vous, messieurs, qui les représentez, les points capitaux, les détails essentiels du règlement, nous n'aurons plus qu'à pratiquer et à faire observer ce règlement L'administration se trouvera ainsi désintéressée de ce qui peut soulever contre elle, de la part des artistes, des récriminations pénibles, et des tiraillements que pour tout au monde je voudrais éviter, car je ne suis point venu à la direction des Beaux-Arts pour diviser les artistes, mais au contraire pour les unir de mon mieux. — Je ne puis vous dire combien j'ai horreur des discordes qui peuvent agiter les ateliers, diminuer nos forces communes, notre commune considération, et créer des partis sur les questions que je ne soulèverai jamais que pour le commun intérêt. Je regarderais comme une honte pour moi de me faire l'homme d'un groupe d'artistes, le serviteur d'une coterie ; mais nul n'est plus désireux de consulter l'opinion publique des artistes, et d'en saisir l'expression dès qu'elle me semble autorisée. C'est pourquoi, messieurs, vous qui êtes leurs délégués, je vous prie, pendant le long et pénible travail auquel vous allez vous livrer, soit pour choisir les œuvres destinées au Salon, soit pour les récompenser, je vous prie de vouloir bien être attentifs aux améliorations que vous jugerez bon d'apporter au prochain règlement, et je vous demanderai de les formuler dans les dernières séances de vos sections réunies. »

Malgré tout, les rapports se tendaient; les artistes, sentant leurs forces, se montraient plus absolus, plus tyranniques, et quand vint l'exposition universelle de 1878, pris comme en un étau, entre leurs exigences hautaines, sournoisement excitées et secondées par les madrés politiques qui cherchaient de ce côté fortune de ministres ou de sous-secrétaires d'État, et les résistances inertes de ce malheureux commissaire-général M. Krantz, lequel ne comprenait rien aux emportements peu formalistes et toujours impétueux de ce monde-là, je perdis patience, et passai les guides à de plus endurants. M. Turquet, après le court interrègne de M. Guillaume, avait recueilli l'héritage; il en usa avec sa superbe naturelle : trop d'allures capricieuses et fantasques, trop de paroles maladroites et imprudentes, trop de favoritisme naïf, tout cela mal recouvert des formes trop legères d'une politesse banale; ajoutez une réputation de demi-maquignon des tableaux de sa galerie, et l'affaire de la coupe émaillée acceptée à l'étourdie de M. Mayer. Il n'avait pas fermé le Salon de 1879, qui fut sa première rencontre avec le gros des artistes, que déjà tout était gâté. Le petit groupe de ses peintres familiers était le premier à s'en rire et à répandre dans les ateliers ses propos tranchants et ridicules. Ce n'était point là décidément l'homme à autorité calme et pacifiante par qui eût pu être ramené, si possible, un peu de conciliation et de concorde entre l'administration et les artistes, et il était à peine question des apprêts du Salon de 1880, que les tiraillements et l'agitation étaient partout ; sa mauvaise étoile voulut, pour comble, qu'une révolution de bureaux, rue de Valois, eût bouleversé par ricochet, le personnel des Champs-Elysées, en substituant à Buon, commissaire des expositions, pénétré jusqu'aux moelles de leurs traditions et usages, et mêlé depuis tant et tant d'années, aux plus intimes confidences des artistes, un successeur qui amenait là des visages nouveaux, des habitudes nouvelles, et des systèmes ingé. ieux mais compliqués, pour l'application desquels une tranquille pratique et des essais tentés à loisir eussent été fort nécessaires. — Joignez à cela une mauvaise volonté manifeste et passablement taquine du jury contre des changements aussi brusques et qui semblaient tenir si peu de compte des précédents et de ses avis, et qui lui fit jeter à l'improviste, et comme par défi, sur les bras de l'administration, plus de six mille cadres à placer. Ce Salon de 1880 se présentait comme un tohu-bohu sans nom.

Chaque jour avait donc apporté son aigreur nouvelle, sa raison inévitable de divorce; et dans l'article préliminaire du Salon de 1880, que je publiai dans la *Gazette des Beaux-Arts*, à la date du 1er mai, j'en étais venu à prophétiser à coup sûr, en répétant ma perpétuelle antienne, comme un oiseau de mauvais augure : « En vain a-t-on parfois insinué aux peintres et aux sculpteurs que les Salons, inventés jadis et organisés par eux-mêmes en dehors de toute initiative gouvernementale, avaient été, durant cent ans, leur propre bien, leur domaine particulier, et qu'il ne tiendrait qu'a eux qu'il en fût encore et toujours ainsi. Il

semble désormais impossible de les ramener à cette idée, pourtant bien simple, et la gestion indépendante de leurs propres affaires leur parait un fardeau plein de ronces et d'épines, et dans lequel ils soupçonneraient volontiers des serpents. Et cependant, je vous le dis, ils ont beau se débattre et s'agiter au milieu de leurs propres défiances et lutter contre eux-mêmes, ils y viendront. Le moment est proche où la situation se tendra de telle sorte que l'administration signifiera son congé à l'ingérence absolument impérieuse des artistes, ou que les artistes prendront les devants et se libéreront des lisières naturellement un peu impatientes de l'administration. Au point quelque peu humiliant l'un pour l'autre, et chaque jour plus froissant, où en sont venues les choses, comment voulez-vous que marche la machine, de quelque huile de bienveillance polie que l'on en graisse chaque année les ressorts ? Qui commande dans la maison ? Sont-ce les artistes ? Est ce l'administration ? Il faut bien que cela se décide. Et pourtant chacun hésite à lâcher la clef de cette maison, car qui tient les expositions a en main une direction quasi-complète des Beaux-Arts. » Et après avoir rappelé l'agitation des artistes en 1848, et les réformes capitales obtenues alors pour le règlement des Salons par le comité de l'école des Beaux-Arts, où se trouvaient à la fois réunis Ingres et Delaroche, M. de Nieuwerkerke, Célestin Nanteuil, Hédouin, les Leleux, etc., et comment j'étais parti de là, en 1863, pour proposer au surintendant mon Académie nationale des artistes, j'ajoutais : « C'était tout bonnement, je n'en disconviens pas, l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, laquelle, de 1648 à 1790, avait conduit si admirablement les affaires de notre école, et que j'élargissais, le plus libéralement que j'avais pu imaginer, à la mesure de notre siècle. Je pensais, et je penserai toujours, qu'une institution née des entrailles mêmes d'un pays, a le don de servir utilement ce pays tant qu'il lui reste un vrai germe de vie. Le lendemain du jour de mon arrivée à la direction des Beaux-Arts, mon premier soin fut de rappeler aux artistes leurs 400 signatures et de les mettre en demeure d'y faire honneur. En 1874, en 1875, ils m'ont encore renié deux fois en deux ans ; jamais je n'ai vu gens moins soucieux de leur liberté, faisant plus aisément litière de leurs intérêts de corps par horreur les uns des autres ; et cela donne quelque raison à ceux qui, d'après les récits anciens, les traitaient comme des parias, et les recevaient en caleçon, au sortir du bain, pour leur remettre leurs médailles. Je répète, et répète encore, qu'il faudra que les artistes et l'administration en viennent là, et qu'il n'est pas d'autre solution, et qui puisse d'abord se formuler autrement qu'avec ce cadre net et bien défini, incontesté, incontestable..... Mon opinion, à moi, c'est que le système est usé et a fait son temps ; il a été utile durant trente années pour habituer les artistes à ces mœurs d'élection, et de jugement, et de placement, et de distribution de récompenses. Désormais, les artistes vont énerver l'administration et s'énerver eux-mêmes. Cela se voit aux

expositions partielles qui s'organisent de toutes parts..... » Et j'y revenais, et y revenais encore avec acharnement : « Non, ne touchons pas au Salon ; seulement remettons-le sur son terrain vrai. Que sa gestion passe bien entière et bien en bloc de l'administration aux artistes ; mais, pour Dieu, sortons de l'équivoque. Les artistes sont tout dans l'exposition, qu'ils y fassent tout. Encore une fois, ils élisent les juges, lesquels admettent les tableaux, les placent et les récompensent. Quelle part est celle de l'administration ? Elle fournit des bulletins pour l'élection, des registres pour les jugements, des catalogueurs pour le livret, des placeurs pour les tableaux bien ou mal notés, et fait fondre à la Monnaie des médailles pour les récompenser. Et pour tout cela que recueille-t-elle ? Les colères souvent fort injustes des exposants et les observations des jurys, tout au plus aux yeux du public une apparence un peu clinquante de protection des arts. Les artistes, à leur indépendance reconquise, gagneraient une situation plus franche, plus de dignité peut-être, l'influence considérable de leur corporation organisée, influence irrésistible en tout ce qui toucherait aux intérêts supérieurs de l'art, enfin, ce qui n'est point à dédaigner, les bénéfices des produits des Salons. Toutes les fois que j'ai vu les terreurs profondes et les défiances acrimonieuses des artistes devant ces solutions, je n'ai pu me défendre d'en rire, car je me demandais s'il leur était plus difficile de charger, chaque année, par un bulletin de vote, leurs fondés de pouvoirs de régler les comptes du papetier, des clous et des échelles, et de solder les appointements d'un personnel connu d'eux et dévoué, que de confier à ces mêmes jurés délégués la mission autrement délicate, et qui les touche bien plus à fond, de les admettre, de classer et de placer leurs œuvres et de leur distribuer prix et médailles. Quant à l'administration, sauf le menu plaisir de parade dont j'ai parlé, ayant abdiqué dès longtemps et avec raison toute autorité et toute ingérence dans ce qui fait la vie même de l'exposition, et n'ayant à intervenir dans aucune des décisions du jury, que fait-elle là, dans une situation gratuitement humiliée ? Convient-il qu'elle s'expose à ce qu'on puisse jamais penser qu'elle se dérobe, durant quelques mois, chaque année, derrière la gestion tout extérieure du Salon, pour se dispenser d'agir chez elle-même, et d'y remplir ce grand rôle d'initiative et de perpétuelle et efficace agitation, qui est bien le sien, où tant d'entreprises, les plus passionnément intéressantes qui puissent occuper le plus brillant ministère, la sollicitent incessamment, la décoration de nos monuments, l'enrichissement de nos musées, le développement de nos écoles, la prospérité de nos manufactures, l'éclat de la France en un mot, c'est-à-dire la fonction suffisant le mieux à dévorer son homme, la plus noble fonction qui soit sous le soleil ? »

Et comme si une sorte de fatalité devait, jusqu'au choc final, profiter, cette fois, à ma cause, les moindres incidents devenaient, entre M. Turquet et les artistes, l'occasion des querelles les plus passionnées et des piqûres les plus

profondément blessantes, — que, Dieu merci, je n'avais pas à calmer. — Dans la séance de la Chambre du 18 mai 1880, M. Turquet, ayant son cœur à vider contre le jury, saisissait, comme heure favorable, l'interpellation de M. Robert Mitchell. — M. Mitchell avait cru devoir mettre M. Turquet sur la sellette, d'abord à propos de ses circulaires d'une gravité si désopilante sur l'art dramatique, puis à propos du « dissentiment », qui venait d'éclater entre le sous-secrétaire d'État et le président du jury de peinture. Les griefs, parait-il, étaient nombreux et vifs, puisque le président, M. Bouguereau, approuvé par MM. Vollon et Van Marcke, venait de signifier à M. Turquet sa démision motivée de membre du jury. Le sous-secrétaire d'État, avec son aisance habituelle, affirmait, de propos délibéré, « son droit de changer le règlement, où, quand, et comme il lui conviendrait. » Ainsi, le règlement ne formait plus contrat absolu, impérieux, immuable, entre les exposants et l'administration, depuis l'heure de sa publication jusqu'à la dispersion des ouvrages exposés. « Je croyais, lui disait fort bien Bouguereau, que le ministre des Beaux-Arts, en signant le règlement qui avait force de loi, était aussi engagé à le respecter que ceux qui le subissent. » M. Turquet faisait accrocher dans les salles, voire à des places d'honneur, des tableaux qui n'avaient point passé par l'examen du jury. Il infligeait aux ouvrages, sans le consentement des artistes, un certain éclairage électrique qui dénaturait atrocement leur coloration. Et M. Mitchell avait beau jeu à signaler le retard et le désordre, inévitables, il faut en convenir, dans un placement si discuté, le retard dans le Catalogue, et ce cahos qui faisait déserter le Salon aux peintres les plus populaires. — M. Turquet n'a jamais eu qu'un talent, celui de garder sa place, et de savoir par quelle chanson parlementaire il la pouvait défendre ; et cette chanson il ne l'a jamais variée, et elle n'a jamais manqué son effet, et elle lui a toujours valu les mêmes applaudissements : Tous ceux qui l'attaquaient étaient les ennemis de la République, et lui, il en était le tenant et le chevalier. Cette fois encore, il n'eut qu'à répéter le même air, et M. Mitchell et les artistes et leur jury furent conspués par la gauche. Cette « hostilité sourde qu'il constatait contre tous ses actes et qui contrecarrait toutes ses réformes », n'en voulait qu'à son attachement aux institutions républicaines. « C'est à la direction républicaine des Beaux-Arts qu'on a voulu créer des embarras... Il a voulu faire pénétrer dans l'administration des Beaux-Arts les idées représentées par la majorité de cette Chambre. » Si Buon, « commissaire délégué aux expositions, était mis à la retraite, » c'était, ô bonté d'âme, pour assurer « à sa vieillesse et à sa famille » un abri plus tranquille, dans ce dépôt des marbres, d'où M. Turquet et les siens n'ont eu ni paix ni trève qu'ils ne l'aient évincé. Si « les groupes sympathiques » ont été substitués à « l'ordre alphabétique », c'est que cet ordre alphabétique était un système purement illusoire, et qui se prêtait aux plus partiales complaisances, et aux *repoussoirs* les

mieux combinés. — « Si on s'est préoccupé des tendances républicaines de l'administration nouvelle, c'est qu'elles gênaient les habitudes prises, c'est qu'elles gênaient des influences perdues, c'est qu'elles gênaient certains coureurs d'achats et de commandes », — gracieux compliment à jeter au nez du jury (car le jury et son « mauvais vouloir », et son « inertie malveillante », et sa « passion », et ses « préjugés » et sa prétendue opposition polititique étaient seuls en jeu dans cette discussion), c'est-à-dire aux nez des délégués particulièment chers aux artistes, et sur lesquels se reportait constamment d'année en année le choix des exposants, et que le sous-secrétaire d'État était sûr, par conséquent, de retrouver éternellement devant lui. — Puis, pour chatouiller, dans sa péroraison, l'opinion irréligieuse de cette Chambre, M. Turquet lui montrait du doigt une manifestation cléricale dans la part que venaient de prendre quatre ou cinq membres isolés de ce même jury à une œuvre de bienfaisance, en donnant qui l'un, qui l'autre, un dessin, un bout d'esquisse, ou un bronze pour une vente de charité en faveur des écoles chrétiennes, dont certains se faisaient un juste honneur d'avoir été les élèves. Tels étaient les arguments édulcorants de M. le sous-secrétaire d'État; mais l'habile homme se rendait bien compte de leur valeur là où il parlait, devant le Parlement, le Parlement dont il avait en toute occasion la bouche pleine, ce Parlement républicain qui devait le couvrir contre de si traîtresses attaques, et c'est à coup sûr qu'il « espérait que dans une assemblée républicaine une majorité se trouverait pour répondre à l'honorable M. Robert Mitchell que le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts avait eu raison en agissant ainsi ». Et, de fait, cette assemblée républicaine n'y manqua pas. Cependant, sur un point, j'ose dire que M. Turquet était vraiment allé trop loin. Son inconcevable aplomb ne s'était-il pas avisé de me mêler à sa querelle. Parlant de ces fameux *repoussoirs,* dont les privilégiés du Salon ne manquaient pas, selon lui, d'entourer leurs ouvrages au temps néfaste de l'ordre alphabétique, il m'appelait en témoignage dans des termes d'une si obséquieuse révérence, qu'ils ne pouvaient que me blesser profondément, quand l'orateur prétendait, quoique à faux, se servir de mon aide pour accabler ceux des artistes que j'estimais le plus : « Il y a quelqu'un, du reste (s'adressant à la droite) dont vous ne récuserez pas le témoignage, un homme dont vous ne méconnaîtrez pas l'autorité, dont vous ne discuterez pas le caractère, c'est M. le marquis de Chennevières, ancien directeur des Beaux-Arts. Voici ce qu'il écrivait, il y a huit jours, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* nº du 1er mai : — Je me souviens qu'on racontait, en 1850, que le soin de la direction du placement ayant été confié à deux des maîtres les plus considérables de notre école en ce temps-là, l'un occupa tous les gardiens, pendant trois jours, à chercher les tableaux de fleurs qui encadreraient le mieux son propre ouvrage; l'autre fut absorbé exclusivement par le souci de bien placer ses élèves; et si le directeur des Beaux-Arts

n'avait pris sur lui d'interrompre ces préoccupations trop paternelles, le Salon de 1850 ne serait point encore ouvert. — Est-ce clair, messieurs, est-ce bien l'opération du choix des repoussoirs qui est signalée par M. de Chennevières ? » — (*Journal Officiel,* 19 mai 1880.)

Cette prise à partie dont s'avisait là M. Turquet, et où il me mettait en jeu, en pleine tribune française, pour la défense de ses propres maladresses et pour vilipender le jury du Salon à propos de la bonne action de quelques-uns de ses membres, me mit, je m'en souviens, hors de moi, et le 22 mai, je publiais, dans la *Chronique des Arts,* le billet suivant, adressé au directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* : « Mon cher Directeur, M. le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, dans la séance de la Chambre des députés du 18 mai, a daigné citer l'article que vous avez bien voulu insérer de moi dans votre dernier numéro. Quelque honneur que j'aie ressenti de cette citation en si haut lieu, et quelque flatteuse pour ma personne qu'aient été les paroles de M. Turquet, je crois devoir protester contre l'argument qu'il a tiré d'un fait relatif au Salon de 1850, en plein régime républicain, pour combattre l'ordre alphabétique que lui-même déclare dater de 1861. Puisqu'il s'agissait de condamner les *repoussoirs* que les artistes cherchent d'instinct à leurs tableaux, M. le sous-secrétaire d'État aurait pu se dire, qu'il ne pouvait m'être très agréable de voir ma prose servir de repoussoir à l'acte d'accusation qu'il a cru devoir porter à la Chambre contre un jury suspect en bloc de trop d'indépendance. Je connais de vieille date les artistes ; je les ai fort aimés et les ai servis de mon mieux. Pris en corps, ils ne sont pas exempts de travers et de caprices, et, à coup sûr, ne sont pas incapables de préoccupations personnelles. Mais moi, qui ai, je pense, le sentiment profond du respect que se doit à elle-même l'administration, et de ce qu'elle doit à ses administrés, je n'eusse jamais de gaieté de cœur, devant les représentants du pays, jeté à l'eau, avec cette vivacité et cette désinvolture, tout un jury de peinture, sous des prétextes d'anti-républicanisme, que beaucoup des membres de ce jury trouveront au moins très singuliers. J'aurais cru commettre non seulement une injustice peu prudente, mais pis que cela pour un homme politique, une maladresse insigne ; et M. le sous-secrétaire d'État ne me paraît pas avoir fait la part assez large aux consciences. Ce n'est pas, j'imagine, de cette façon que les artistes, gent fort délicate et fort chatouilleuse, demandent à être traités, surtout quand on s'en prend aux chefs les plus honorés de l'école, aux fondés de pouvoir des exposants. — Veuillez agréer, etc. Ph. de Chennevières. »

M. Turquet ne s'en tira pas d'ailleurs à si bon marché. Les journaux du temps nous ont conservé deux lettres, très raides et très fières, à lui adressées, l'une par le jury de peinture, l'autre par Baudry, son président. Il est bon de les reproduire ici, ne fût-ce que comme un noble témoignage du brave cœur et de la généreuse fraternité des artistes.

Le jury de peinture avait pensé d'abord à donner sa démission collective, comme réponse aux accusations de M. Turquet, dans la séance de l'interpellation Robert-Mitchell ; mais les membres du jury, comprenant qu'une résolution de ce genre équivaudrait, à la veille de la distribution des médailles, à une véritable désertion, renoncèrent à toute idée de retraite et se bornèrent à envoyer la protestation suivante à M. Turquet :

« *A Monsieur le sous-secrétaire d'État.* — Le jury de peinture, atteint par les allégations portées contre lui, par M. le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, à la tribune de la Chambre, déclare qu'il est inexact qu'il se soit préoccupé de questions politiques et qu'il ait cherché à apporter un désordre préjudiciable dans l'organisation du Salon de 1880. — Tout au plus s'est-il montré trop libéral envers le nombre toujours croissant des travaux soumis à son examen. — La quantité des toiles représentant des sujets dits politiques de toute nuance, prouve son désintéressement en toute question autre que celle de l'art, dont il s'est uniquement préoccupé. — L'âpreté qu'on attribue aux membres du jury dans le choix de leurs places, aux dépens de leurs confrères, est également erronée, un règlement fait par l'administration leur assignant une place à part, de même qu'il a été fait un classement pour les étrangers et les autres catégories d'exposants. — La dispersion de la plupart des membres du jury en ce moment les a seule empêchés de répondre aussitôt qu'il l'eussent voulu aux attaques dont ils sont l'objet, mais si tardive que soit leur protestation, ils se doivent à eux-mêmes et à ceux dont les intérêts leur sont confiés, de la formuler et de la rendre publique. — Ont signé : les membres du jury de peinture, 24 mai 1880. »

Dans cette même séance, Baudry donnait sa démission de président et de membre du jury de peinture ; il annonçait cette démission à M. Turquet par la lettre suivante :

« Monsieur le sous-secrétaire d'État, les insinuations formulées, dans votre discours, contre le jury de peinture, ne peuvent être acceptées par nous qu'à l'état d'arguments pris au hasard pour les besoins de votre thèse. — Et c'est dans le même esprit qu'on peut apprécier l'habileté de votre défense qui met votre personnalité sous l'égide de la République. Mais ce qui nous semble tout au moins singulier, c'est de vous entendre, sous le couvert de cet abri inviolable, nous signaler au gouvernement comme ses adversaires. — Vous avez dépassé, à notre avis, les droits de la discussion ; pour nous qui restons dans les limites d'une juste revendication, nous ne pouvons admettre que vous interprétiez comme actes factieux des faits de pure charité. — Les agissements d'un comité que vous dénoncez à la Chambre nous sont entièrement inconnus. Nous avons donné nos œuvres pour une vente de bienfaisance, voilà tout notre rôle. Qu'on se soit depuis servi de nos noms pour les attacher à une manifestation politique, cela s'est fait à notre insu, et nous n'avons pas à nous en inquiéter, ayant, par grâce pro-

fessionnelle, l'habitude de mettre au-dessus des querelles de parti les sentiments de la simple commisération. — Pour nous, hommes de travail et de bonne volonté, qui n'avons d'autre but et d'autre souci que l'honneur de notre métier et la paix du pays, ces procédés oratoires ont lieu de nous causer quelque surprise. — Je regrette que vous ayez porté à la tribune de la Chambre, sur le terrain politique, ces pacifiques questions d'art. Au surplus, Monsieur le sous-secrétaire d'État, vos récriminations contre nous sont bien intempestives ; déjà de graves dissidences s'étaient produites par l'arbitraire application du règlement. — Ces embarras avaient été écartés une première fois par le jury, qui n'avait pas accepté les démissions justement motivées de MM. Bouguereau, Vollon et Van Marcke. Mais le jury ne peut être responsable des difficultés nouvelles que vous lui créez à plaisir. — Vous me permettrez d'ajouter, Monsieur le sous-secrétaire d'État, que vous avez laissé de côté ce détail précis des questions : le traité conclu pour cinq ans avec la compagnie d'électricité, le retard de vos installations, alors que vous aviez en main, à la date du dépôt légal, tous les ouvrages des artistes hors concours et exempts. — Néanmoins le jury vous a apporté le concours le plus dévoué dans tous vos essais de réforme : j'en appelle au témoignage de tous mes collègues. — Je ne veux plus être mêlé, pour ma part, à toutes complications nouvelles ; mais ayant le devoir de ne pas laisser suspecter ma conscience, j'ai l'honneur de vous envoyer ma démission de membre du jury de peinture. — Veuillez agréer, etc. Paul Baudry, président du jury de peinture. »

Le « Comité de souscription artistique au profit des écoles chrétiennes », dont parle Baudry, disait dans sa circulaire du 6 mars 1880 : « Le Conseil municipal de Paris a décidé la suppression totale de l'enseignement primaire congréganiste... Ces mesures, qui portent une grave atteinte à la liberté des pères de famille, ont ému la population parisienne. En effet, sur 285 écoles municipales, 112 seulement étaient dirigées par des congréganistes : 40,400 enfants, du libre choix de leurs parents, y recevaient l'instruction des frères et des sœurs. Ce choix, basé avant tout sur des considérations morales et religieuses, était pleinement justifié par la supériorité imposante de l'enseignement. Sur 1445 bourses accordées depuis 30 ans par la ville de Paris, les élèves des frères en ont obtenu 1148, tandis que les élèves des écoles laïques, quoique plus nombreux, n'en ont obtenu que 207. L'initiative privée a permis la réouverture de presque toutes les écoles supprimées,... mais il reste beaucoup à faire... Le présent est à peine assuré, il est de toute nécessité de songer à l'avenir. A cette intention nous organisons une vente publique de tableaux et d'objets d'art dont le produit sera remis entre les mains du Comité diocésain des écoles primaires chrétiennes. Nous faisons appel à toutes les bonnes volontés, non seulement aux artistes mais encore aux chefs de nos grandes industries d'art et de luxe et aux amateurs qui voudraient bien

détacher de leurs collections un bronze, un tableau, un objet d'art ou de curiosité... Nous n'hésitons pas à solliciter votre concours au succès de notre œuvre. Elle est digne des sentiments généreux que développent le goût et la pratique des arts et dont les artistes français nous donnent de constants témoignages. » — Et cet appel du Comité était signé des noms de MM. Ch.-L. Muller, Bonnassieux, Bertinot, P. Baudry, Hébert, Robert-Fleury, Al. Cabanel, H. Chapu, membres de l'Institut, et entre autres artistes, de MM. Gust. Moreau, P. Puvis de Chavannes, F. Gaillard, Alex. Protais, F. Roybet, Ach. Sirouy, J.-L. Brown, Berchère, Jules Lefebvre, Ch. Lameire, G. Jacquet, Caraud, Th. Frère, Luc Olivier Merson, Jean Béraud, Lapostolet, Willems, R. de Madrazo, etc. Qu'avait affaire à cela, je vous le demande, le pauvre jury de peinture de 1880, et pourquoi M. Turquet ne proposait-il pas, pendant qu'il y était, la proscription en masse du corps des artistes ?

La mesure était comble des animosités réciproques.

Les imprudents discours de M. Turquet à la tribune de la Chambre avaient ulcéré au vif les peintres et sculpteurs les plus respectés et rien n'était plus capable de ramener une paix durable entre le ministère et les artistes. Les allocutions après boire, du ministre au jury, dans ces banquets si favorables d'ordinaire aux réconciliations, n'y faisaient plus rien. « Les artistes sont ingouvernables », leur disait en plaisantant M. Ferry. M. Turquet n'osait même plus se mettre en contact avec le corps des exposants, et six mois après la clôture du Salon de 1880, les médailles et récompenses n'étaient pas encore distribuées en séance solennelle, malgré la promesse expresse du règlement, et bien mieux, ne l'y furent jamais. La bataille était imminente, et le sous-secrétaire d'État, en bon stratège parlementaire et voyant qu'il n'y avait plus à reculer, préparait de loin un savant plan de campagne. Le 15 novembre il provoquait un décret qui reconstituait le conseil des Beaux-Arts, mis au rancart par lui depuis deux ans. Qu'allait-il faire de ce nouveau conseil supérieur, recomposé, cela va sans dire, avec des éléments bien épurés à sa dévotion ? Évidemment il ne pouvait s'agir que de régler l'embrouillamini des expositions annuelles et de l'exposition triennale. En tous cas il fallait se défier de cette redoutable machine de guerre que M. Turquet, peu soucieux d'habitude d'interposer un tel instrument entre ses volontés et les artistes, ne pouvait avoir remis sur pied que pour un gros intérêt. Des deux côtés cela sentait la poudre.

(A suivre) PH. DE CHENNEVIÈRES.





GUSTAVE GUILLAUMET



É le 25 mars 1840, il est mort le 14 mars 1887, avant d'avoir atteint l'âge de quarante-sept ans, dans toute la force d'un talent qui était loin d'avoir dit son dernier mot. C'est une perte irréparable pour l'art français. Le moment n'est pas venu d'écrire une étude complète sur cet artiste d'élite, que si peu de contemporains ont dépassé ou égalé. Nous voulons seulement rappeler en quelques pages ce que le public connaissait de lui, en y ajoutant quelques détails nouveaux et quelques impressions personnelles.

Il naquit en plein cœur de Paris, rue Saint-Louis-en-l'Isle. Son père avait fondé à Puteaux une très modeste teinturerie qui, transférée plus tard à Suresnes, est connue aujourd'hui du monde entier pour la qualité de ses exportations; elle est restée jusqu'à présent la propriété commune de la mère et des quatre frères du peintre. Vers l'âge de sept ou huit ans, en raison de sa santé délicate, Gustave fut envoyé pour quelques années à Lille, chez une parente. Il crayonnait déjà : il faisait le portrait et la charge des clients de sa tante. Quelques-uns de ces croquis existent encore. Sa réputation d'enfant prodige s'établit rapidement dans ce petit milieu. A quinze ans, il exécutait dans un grand

album, que nous avons feuilleté, tantôt des copies de gravures ou de lithographies, tantôt des mines de plomb ou des aquarelles d'après nature. Ces premiers essais d'un enfant ne montraient encore que des qualités d'attention et de conscience, mais ils les montraient à un degré remarquable. Il aimait à enfermer sous d'étroites dimensions un vaste paysage où se pressaient, naïvement copiées d'après nature, arbres et maisons, pâturages et collines. Il s'amusa une fois à copier, en petit, une grande gravure d'après un beau paysage antique de Claude Lorrain: son dessin à la plume était d'une finesse prodigieuse qu'on ne pouvait bien apprécier qu'en le regardant à la loupe, et quand il eut terminé ce travail, il eut bien soin d'écrire au-dessous le temps qu'il avait mis à le faire: « soixante-quatre heures, plus un quart d'heure ».

Cependant la vraie marque de sa vocation de peintre n'est pas dans cet album; elle est dans une peinture qu'il exécuta à la même époque, entre quinze et seize ans, sur un carton carré, mince et solide, d'environ soixante centimètres de côté. De composition, à proprement parler, il n'y en a pas : c'est un fouillis de plantes grimpantes, de pierres, de fleurs avec des gouttes de rosée, de lézards, de papillons et d'insectes; mais tout cela exécuté avec une justesse de couleur et une finesse de détails qui rappelle les Flamands les plus précieux.

A seize ans, il entra comme apprenti dans la teinturerie de son père. Mais ses rêves allaient plus haut : un beau jour, sans rien dire à personne, suivant le conseil de quelque ami intelligent, il alla sonner chez Abel de Pujol. Celui-ci regarda l'album d'un œil indulgent, questionna le jeune ambitieux, et finit par écrire au père pour lui conseiller d'envoyer l'enfant à l'École des Beaux-Arts. Le père eut confiance et suivit le conseil. C'était en 1857. Les progrès de l'adolescent furent rapides. Nous avons eu sous les yeux les médailles gagnées par lui à l'École, en 1859-60; pour la figure dessinée, une troisième médaille, puis successivement deux premières; pour la composition de paysage, une deuxième, puis une première. Il est rare qu'un jeune homme ne sente pas dès l'abord sa véritable vocation; un instinct sûr le conduit non seulement vers l'art qu'il préfère, mais encore vers la branche de l'art dans laquelle il a le plus de chance de briller. La qualité dominante de Guillaumet, celle qu'il a eue du premier coup, — bien entendu, après les quelques années d'éducation indispensables — était un sentiment extraordinaire de la composition, de l'harmonie des formes et des lignes. Encore élève dans l'art de dessiner une figure, il se sentait déjà passé maître en ce qui concerne la conception d'un vaste et noble paysage où l'être humain ne tiendrait que la seconde place. Il le montra dans trois tableaux du Salon de 1861, que nous ne connaissons que par ouï-dire : la *Destruction de Sodome* (restée dans la famille à Suresnes), l'*Enterrement d'Atala, Macbeth et les Sorcières,* mais où les critiques du temps trouvaient déjà des qualités remarquables. Une toile de cette époque, restée chez M. Arthur Guillaumet, représen-

tant la *Marche de Silène,* permet de deviner ce que pouvaient être les autres. La couleur, dans ce curieux tableau, n'est pas encore très proche de la nature ; la perspective aérienne y est obtenue par des moyens un peu conventionnels ; mais la disposition des lignes, des masses d'arbres et de rochers, est véritablement grandiose et montre déjà un effort assez heureux vers le grand style. Quant aux figures qui animent le paysage, elles sont un compromis entre la nature et la statuaire antique, ce qu'on est convenu d'appeler des figures d'école et qu'il serait plus juste de nommer figures d'écolier.

C'est ce tableau qui fut exécuté pour le concours du prix de Rome, section de paysage, en 1861. Le jury se composait, comme à l'ordinaire, de peintres, de sculpteurs, d'architectes, de musiciens. Il paraît que les peintres accordèrent unanimement leur voix pour le premier prix à Gustave Guillaumet, et que les autres membres du jury firent pencher la balance du côté d'un autre concurrent. Gustave n'eut que le second prix. Des accidents de cette espèce arriveront tant qu'il y aura des jurys, tout aussi bien que l'accident inverse : on n'a pas oublié qu'Eugène Delacroix eut besoin du suffrage des musiciens et des architectes pour vaincre la résistance d'un certain nombre de peintres qui lui refusaient l'entrée à l'Institut. Mais les jeunes gens ne prennent pas avec cette froideur philosophique les imperfections inhérentes à toute institution humaine. Guillaumet avait toujours eu une sensibilité très vive, une véritable aptitude à souffrir, qui fut d'ailleurs pour une bonne part dans ses qualités d'artiste. Son échec immérité le découragea de recommencer un concours dans des conditions qui lui semblaient être le contraire du bon sens et de l'équité, et en même temps il éprouvait une sorte de nostalgie en pensant à cette belle Italie qu'il avait touchée du doigt. Au mois de janvier 1862, son père, qui le voyait toujours inquiet et soucieux à propos de son rêve irréalisé, lui dit : — Voici de l'argent ; va voir l'Italie.

Guillaumet partit, heureux, enchanté, s'arrêta en Provence, où il fit de longues tournées à pied, et arriva à Marseille avec un camarade qui voulait faire le même voyage que lui. Mais le temps était affreux : il neigeait. La perspective de visiter l'Italie sous la neige n'était guère engageante. — Écoute, lui dit son camarade, j'ai un oncle en Algérie ; veux-tu que nous allions à Alger ? Il y a justement un bateau qui part demain.

Au fond, ce que le jeune artiste avait tant regretté depuis l'année précédente, ce n'était pas précisément l'Italie, c'était surtout l'inconnu, c'étaient les aventures, les trouvailles, les surprises toujours nouvelles de la vie libre et lointaine. Il accepta donc la proposition avec enthousiasme, et on poussa sa pointe jusqu'à Biskra, en plein Sahara. Malheureusement, il eut l'idée de s'arrêter en route, un peu avant d'atteindre le grand Atlas, dans le désert marécageux et malsain du Hodna, qui s'étend largement au sud-est de la station militaire de

Bou-Sâada. Resté là quelques mois, il y contracta les terribles fièvres paludéennes d'Afrique, bien plus meurtrières que celles d'Europe, et probablement il n'y aurait pas survécu, si l'hôpital militaire de Biskra ne lui avait offert un asile et des soins éclairés. Il fut malade trois mois et, après sa guérison, c'est lui-même qui l'a raconté, il garda « une lacune de six semaines dans ses souvenirs ». Cependant, il rapporta de ce premier voyage un certain nombre d'études. Nous en avons une sous les yeux qui est précisément de la région des Hodna. C'est le vaste désert avec ses dunes de sable jaune clair au premier plan, et ses horizons bleus qui ressembleraient tout à fait à la mer, si une petite ligne d'arbres et le chapelet de points blanc-rosé des maisons d'un village arabe ne venaient en couper l'uniformité. Du premier coup, le jeune artiste de vingt-deux ans avait compris et exprimé le caractère de ces régions à la fois désolées et profondément poétiques. Du reste, il le fit bien voir au salon suivant (1863) avec sa *Prière du soir dans le Sahara,* qui est aujourd'hui au Musée du Luxembourg. La peinture en était encore un peu mince, elle manquait de cette enveloppe qu'il devait lui donner plus tard ; mais la composition était déjà riche et élégante. Pendant les sept ou huit dernières années de sa vie, Guillaumet a écrit une série de descriptions, — *Tableaux algériens,* — qui sont le fidèle commentaire de ses peintures. Nous ne pouvons mieux faire que citer ici la *Prière du soir,* son dernier tableau à la plume :

« Entre les jambes arquées des chameaux, tout au fond de la plaine dont la ligne extrême simule l'horizon d'une mer calme, se profilent dans un poudroiement d'or les cimes aplaties d'une rangée de collines bleues. La nuit approche. Une ombre violâtre enveloppe rapidement la tribu... Alors, dominant tout bruit, une voix d'homme s'élève, vibrante. Elle module, ainsi qu'un chant, l'appel à la prière, quatre fois répété aux échos... Tous se prosternent, la paume des mains vers la poitrine, le regard dans la direction du tombeau de Mahomet. « *Allah ah kbir !* (Dieu est grand) » prononce à haute voix un thaleb en commençant la prière du soir... Dieu est grand ! Dieu est grand ! redisent ensemble les croyants, tandis que derrière eux l'auréole du soleil disparu empourpre encore la transparence des vêtements blancs, et que, des hauteurs du zénith, le ciel laisse tomber des reflets d'azur sur tous les dos courbés vers la terre. Quand le verset final expire sur les lèvres du prieur, les ombres de la nuit obscurcissent les visages. Le douar ne dessine plus qu'une silhouette noire, découpant sur le ciel de légères fumées dont les colonnes droites, au-dessus des tentes, se dissipent promptement dans l'air qu'aucun souffle n'agite. A peine entend-on bruire, à travers le silence, les mâchoires des ruminants, l'aboiement de quelque chien aux écoutes. Au loin, les horizons se couvrent de mystère. Peu à peu, le ciel se constelle. La lune s'élève avec majesté. Toute la nature semble s'associer à cette parole de l'homme : — Dieu est grand ! » Nous avons continué la

citation jusqu'au bout, parce qu'elle est très belle ; mais dans le tableau, le jour est encore très clair et l'impression du mystère manque un peu, il faut en convenir.

En 1865, c'est-à-dire entre son second et son troisième voyage d'Algérie, il envoya au Salon le *Marché arabe dans la plaine de Tocria*, qui lui valut une médaille et qui se trouve actuellement au musée de Lille. En même temps, Delacroix le hantait. Il rêvait de larges compositions historiques. Nous avons retrouvé dans ses cartons plusieurs grandes études sur papier, où il avait jeté les premières inspirations de projets qui ne furent jamais exécutés : une princesse en robe jaune, dans un grand paysage désolé, tenant à la main une bêche qui va lui servir à enterrer les cadavres de ses fils ; un combat de chevaliers et de Turcs au bord de la mer, où les attitudes violentes de la lutte et les éclatantes couleurs des costumes montrent à travers l'imitation de Delacroix une imagination vraiment riche et forte. Mais la plus intéressante de ces esquisses est sans contredit la *Razzia,* œuvre inspirée plus directement par la réalité, car il avait assisté en août 1864, dans la province d'Oran, à une opération de ce genre qu'il décrivit plus tard dans un de ses plus beaux *Tableaux algériens*. Son esquisse traduit, avec l'ennoblissement qui convient à l'art, le passage que voici :

« De temps à autre, pêle-mêle avec les moutons et les bœufs, défilent les prisonniers, par groupes, entre deux rangs de cavalerie indigène, presque tous dépouillés par des mains avides. Dans le nombre, se trouvent des vieillards sans burnous, dont le crâne dénudé reluit au soleil comme l'acier poli ; des femmes courant, le corps plié, les yeux hagards, la chevelure au vent, avec un nourrisson cramponné à leur dos. Celle-ci montre une plaie saignante ; cette autre, à la place des boucles d'argent qui paraient ses oreilles, a des taches de sang... Une mère passe, jetant des cris lamentables : autour d'elle se pressent des enfants de tous âges ; elle va, comme une idiote, l'épouvante au cœur... »

Ces cavaliers indigènes, qui sont des auxiliaires indispensables dans de telles occasions, déploient envers leurs propres compatriotes la même cruauté, ou peu s'en faut, dont ils ont fait preuve contre les Français dans mainte révolte. Mais ces tristes scènes que la morale réprouve sont pourtant celles qui offrent à l'artiste les spectacles les plus grandioses et les plus pittoresques...

C'est encore à l'inspiration de Delacroix qu'appartiennent ses deux tableaux du Salon de 1866, qui se trouvent aujourd'hui chez la mère de l'artiste : *La Veillée* et *les Joueurs de flûte au bivouac*. Leur tenue générale un peu étouffée, leurs couleurs éclatantes dans une gamme sombre, les attitudes légèrement tourmentées des personnages, montrent avec quelle richesse et quelle habileté Guillaumet savait utiliser les combinaisons inventées par le grand peintre romantique ; mais elles montrent aussi que le jeune artiste cherchait encore sa voie.



Un Arabe, dessin de Gustave Guillaumet

Il dégagea davantage sa personnalité au Salon suivant (1867) avec *Le Douar*, village nomade du Sahara, et *Aïn-Kerma* (la Source du Figuier). Jusqu'ici, à part quelques essais aventureux du côté de Delacroix, nous l'avons vu chercher et trouver le beau dans l'harmonie et le contraste des lignes. Pourtant, on avait déjà pu remarquer que la lumière exerçait sur lui une véritable séduction : il aimait à noter dans les vastes étendues de terrain la dégradation des valeurs, et dans le ciel le charme des vapeurs qui se dissolvent au sein de l'atmosphère. Le *Sahara*, qu'il exécuta en quinze jours pendant la seconde moitié du mois d'août 1867, avant son nouveau départ pour l'Algérie, est, à ce point de vue, une de ses œuvres culminantes. Nous l'avons admiré bien des fois dans l'atelier de cette calme et poétique demeure de Ville-d'Avray, où l'artiste passa ses meilleures et ses plus fructueuses années, menant la vie d'un jeune patriarche à l'accueil noble et souriant. Le *Sahara*, placé modestement au fond de l'atelier, était un peu éteint par l'ombre de la galerie qui le surplombait. En entrant, on le remarquait à peine; mais une fois qu'on l'avait vu, on ne pouvait guère en détacher ses yeux. Toute l'immensité du désert était dans cette toile de six pieds de longueur et aussi toute la poésie de la lumière mourante, à l'heure où le soleil est déjà disparu derrière le profond horizon.

Ce tableau fut très remarqué au Salon de 1868. Plusieurs critiques le proclamèrent chef-d'œuvre. Un seul parmi ceux dont le jugement compte, le jugea sévèrement et injustement; ce fut Paul de Saint-Victor : « ..... Tableau de nature morte s'il en fut jamais, dit-il. Imaginez le néant peint, le vide dessiné, une perspective de ciel et de sable déroulée à perte de vue, jusqu'à la barre de fer rouge qui ferme durement l'horizon. L'unique point de repère de cette mer poudreuse est un squelette de chameau qui hérisse sur le premier plan sa bosse dénudée et ses côtes saillantes. L'impression est sinistre; mais cette grande toile nue, qui ne renferme que de l'espace, ne s'élève guère au-dessus de l'art des panoramas. Là où il n'y a rien, la vraie peinture perd ses droits. »

On ne peut guère se tromper plus complètement, ni d'ailleurs en plus beau style. Le célèbre critique avait reçu une impression superficielle, qu'une autre visite au Salon aurait sans doute modifiée; mais où trouver le temps de revoir une œuvre et de corriger ses impressions? A cette époque lointaine, presque autant qu'aujourd'hui, on exigeait du critique la rapidité du reporter, et c'était tant pis pour lui s'il présentait sous une forme lapidaire et définitive des jugements parfois trop précipités. Dans le tableau de Guillaumet, il n'y a aucune « barre de fer rouge qui ferme durement l'horizon », il y a une lueur rougeâtre, à peine orangée, qui va se dégradant depuis l'horizon jusqu'au milieu du ciel, autour du point central où l'on devine que le soleil doit être. Cette lueur est douce, même sur l'horizon, et c'est précisément par sa douceur qu'elle concorde avec l'harmonie, pour ainsi dire silencieuse, de cette large plaine enveloppée

d'ombres violettes, où pas un seul objet trop clair ou trop sombre ne vient arrêter le regard, où les formes grêles des alfas et les arêtes dures du squelette se noient doucement dans la demi-lumière ambiante.

Guillaumet avait donné dans le *Sahara* la note suprême de sa vision artistique du paysage inhabité. Il allait essayer maintenant d'entrer dans une nouvelle phase, de résoudre avec la figure humaine le problème qu'il avait résolu sans elle.

Sa *Famine en Algérie,* du Salon de 1869, tableau fait avec des souvenirs de son voyage de 1867-68, était une tentative vraiment audacieuse. On devine, à l'inspection de cette œuvre, où la figure humaine est traitée en grandeur naturelle, que Guillaumet était allé passer de longues heures à Versailles et au Louvre, étudiant patiemment Delacroix, l'objet de ses vieilles admirations, et peut-être plus encore les grandes pages de Gros et de Géricault. Ces vieillards décharnés, ces femmes aux mamelles taries, ces enfants qui tendent leurs bras vers une fenêtre grillée d'où une main bienfaisante laisse tomber un morceau de pain, forment une composition étrange, émouvante même, sans satisfaire absolument l'esprit. Il y a là moins un résultat important qu'un grand effort. Ce n'est pas peu de chose, en effet, que de réunir une douzaine de personnages de grandeur naturelle, quand on a pour but, non de frapper l'esprit uniquement par le sujet, mais de s'attaquer aux vraies difficultés de l'art, au dessin serré, au modelé large, au mouvement juste. Cette *Famine* un peu discutée, qui valut cependant une nouvelle médaille à son auteur, doit être considérée avant tout comme un excellent exercice, comme un entraînement destiné à doubler les forces de celui qui s'y livre.

Du reste, Guillaumet sentait bien ce que son entreprise avait d'exceptionnel et presque de provisoire, car il exposa au même Salon un tableau où les figures étaient de dimensions moins ambitieuses, *Le Labour sur la frontière du Maroc* dont voici la description assez fidèle, extraite des *Tableaux algériens :*

« Là, se détache sur le ciel la silhouette dégingandée d'un de ces grands dromadaires, forts et dociles, qui traînent une charrue comme un grand enfant manierait un jouet. Curieusement harnaché avec des traits de paille et des sangles en sparterie, cet animal avance, avec une allure de navire entrant dans un port, nuit et jour, l'œil fauve et hautain, le cou tendu, les naseaux en l'air. Le réseau des franges qui lui ceint le poitrail balance en mesure ses glands écarlates, et promène ses gaîtés criardes sur son poil roux; chaque pas de son amble caractéristique imprime dans le sol mou l'empreinte de ses larges pieds. Une femme dont l'air et l'accoutrement sont presque sauvages, précède l'animal. Tandis qu'elle berce sur ses reins l'enfant endormi dans les plis de son haïk, elle tire légèrement le fil qui doit, si le dromadaire est distrait, le maintenir dans la ligne droite ou l'obliger à tourner au bout de chaque sillon nouveau. Le laboureur

termine le cortège, chaussé de sandales en peau de chèvre, dont les lanières tachées de boue s'enroulent autour de ses jambes nerveuses... »

Ce fragment donne l'impression du tableau mieux que ne pourrait le faire la description la plus exacte de la peinture elle-même. Il permet en outre d'apprécier la valeur de Guillaumet comme écrivain. Quelqu'un, répétant les vers de Musset, a dit de lui qu'il avait « un gentil brin de plume à son crayon » ; à notre avis l'expression n'est pas juste, car la valeur remarquable de son œuvre écrite tient beaucoup moins à l'élégance de la plume qu'à la profondeur et à la sincérité de l'impression. Ceci soit dit, non pour rabaisser l'écrivain, mais au contraire pour l'élever.

Après un cinquième voyage, dirigé comme le précédent vers la frontière du Maroc, il exposa au Salon de 1870, un *Soir d'hiver* et le *Campement d'un Goum* qui se trouve au musée de La Rochelle; puis, en 1872, une œuvre très pittoresque d'une composition originale, aujourd'hui au musée de Dijon, les *Femmes du Douar à la rivière*. Elles sont là, jeunes et vieilles, avec les enfants et les ânes, au bord d'une rivière dont la berge est couverte de lauriers et de tamarins en fleurs. Les enfants jouent, les vieilles femmes surveillent, les jeunes lavent le linge : « ... Couvertes de bijoux et coiffées de volumineux turbans noirs enroulés sur de fausses nattes en laine rouge et bleue, les laveuses barbottent dans la rivière avec des mouvements bizarres. Tantôt droites et tantôt penchées, suivant qu'elles battent le linge ou le piétinent de leurs talons, elles passent avec une rapidité étrange d'une attitude de reine à une posture de singe. Autour d'elles, les floraisons du printemps répandent la douceur de leurs teintes et la suavité de leurs parfums. Dans les vergers suspendus sur les rives s'entremêlent, sous la verdure éternelle des palmiers, toutes sortes d'arbres à fruits. L'aimable saison oppose ses tendres harmonies à l'éclat tapageur des costumes. Tout sourit aux yeux dans ce paysage exotique où serpente un frais cours d'eau entre des rives escarpées, sur un lit de galets que la lumière fait scintiller comme des pierres précieuses et que foulent de leurs pieds nus des grappes de bambins, des fillettes et des femmes, dont les oripeaux bariolés s'agitent dans l'eau claire, aux facettes azurées, sous un ciel incomparable. Au milieu de ces compagnes, Messaouda levant, abaissant tour-à-tour sa raquette de palmier, frappe en cadence la laine savonneuse, et chaque fois qu'elle s'interrompt pour reprendre haleine, on voit, dans l'eau qu'elle cesse de troubler, se refléter un instant sa gracieuse image. Parfois, jetant à terre le battoir, elle quitte sa pose accroupie, elle se dresse, et, les jambes nues, le haïk retroussé, elle bat des pieds ses chiffons mouillés, avec les gestes rythmés d'une danseuse... »

Voilà le tableau, tel que l'artiste avait rêvé de le faire et, à peu de chose près, tel qu'il l'a exécuté. Ses œuvres des années suivantes mériteraient sans aucun

doute d'être étudiées et louées : les *Défrichements* (1874) pour la curiosité de l'effet d'une région pleine d'incendies; le *Bivouac de chameliers* (1875), pour la beauté des lignes du paysage et le pittoresque du groupe central; le *Labour algérien* (1876, acheté par Émile de Girardin), pour sa poésie; le second *Marché arabe* (1877 et Exposition universelle de 1878, acheté par l'État), pour la richesse de la composition et la solidité déjà plus grande des figures; mais il faut se hâter. Pendant l'automne de 1877, il passa par Fontarabie, traversa l'Espagne, séjourna environ trois mois à Oran, prit le chemin de fer jusqu'à Blidah et partit immédiatement pour Laghouat, le pays de la soif, un des postes les plus avancés du grand désert. Il mit quatre jours et quatre nuits, en diligence, à faire ce dernier trajet. Sa femme l'accompagnait dans cette petite ville où, sauf peut-être la femme du commandant supérieur, les gens du pays n'avaient jamais vu d'Européenne. La couleur de ce pays aride ne ressemblait à rien de ce qu'on peut voir ailleurs; la lumière du plein-soleil, à la fois aveuglante et plombée, semblait infiniment plus triste qu'un jour de brouillard. — Je ne pourrai rien faire ici, disait Guillaumet; c'est un voyage manqué... D'ailleurs comment vivrions-nous? Il faudrait nous servir nous-mêmes; et puis nous aurions grand'peine à trouver de quoi manger!

Cet état d'incertitude se prolongea toute une semaine. Les boîtes de couleurs, les caisses de châssis restaient fermées. Un soir pourtant Guillaumet revint radieux. — C'est superbe! dit-il. Vite, mes toiles, mes pinceaux!... Quelques minutes après, il était à l'ouvrage. Le couple resta huit semaines dans cet endroit perdu, et jamais temps ne fut plus courageusement ni plus utilement employé.

Après l'Exposition universelle de 1878, où il reçut une troisième médaille et la croix de chevalier, Guillaumet choisit une toute petite étude représentant une rue de Laghouat, et se mit en devoir de l'agrandir jusqu'aux proportions d'un tableau important. Très souvent, dans ce passage d'une petite dimension à une plus grande, le tableau perd en intensité d'effet, en franchise, en intimité; chez Guillaumet, c'est plutôt le phénomène inverse qui se produisit : dans le grand *Laghouat*, du Salon de 1879, que tout le monde a vu au Luxembourg, l'effet est encore plus enveloppé que dans le petit, le ciel plus vibrant, les ombres plus légères. Quelle science cela suppose, quelle implacable mémoire des yeux et de l'esprit! Le seul défaut de cette œuvre superbe était un léger papillotage dans les plis des vêtements des nombreux personnages, d'ailleurs merveilleusement groupés. Mais à tous les points de vue, le progrès était considérable, spécialement dans la touche devenue plus large et plus riche, où l'influence heureuse de Millet se faisait sentir d'une manière indubitable. Ce qui allait désormais préoccuper l'artiste plus encore que la touche, c'étaient les problèmes de la lumière, les lois de l'enveloppe, des reflets, des valeurs en un mot.

« Chez nous, disait-il, on se borne à faire copier un modèle dans un atelier, et nous devons apprendre ensuite, par de longues recherches personnelles faites au hasard, ce que Rembrandt par exemple connaissait si bien : les lois des valeurs. Ces lois fondamentales, que l'on devrait enseigner *avant tout* aux élèves-peintres, et que l'on passe complètement sous silence, on les enseignait évidemment comme une chose courante dans tous les ateliers flamands et hollandais. »

Nous avons souligné les mots « avant tout » pour rendre l'accentuation forte que Guillaumet leur donnait en exprimant ces idées. C'était une façon de dire que la distribution des valeurs et la « détermination des volumes » l'intéressaient par dessus tout. Mais ses préférences ne lui faisaient pas méconnaître l'importance primordiale du dessin, qui le préoccupa de plus en plus, à mesure qu'il avançait dans la vie et dans l'art. Ainsi, un jour, en sortant du Louvre, un peu trop désenchanté, à notre avis, de l'œuvre de Courbet, il nous disait : « Dans un grand musée, c'est seulement sur les qualités fondamentales que la valeur d'un artiste se mesure. Ingres, que l'on trouvait si froid, et qui, pensait-on, ne se tiendrait pas au Louvre, a beaucoup monté. Au contraire, Delacroix a un peu descendu ; il se soutient encore par la grande allure de la composition et par la richesse de la couleur ; mais il a baissé. Autrefois, je mettais Delacroix fort au-dessus d'Ingres ; aujourd'hui c'est le contraire. Je me rends compte que si un tableau d'Ingres était détruit et qu'il en restât un tout petit morceau renfermant seulement une main ou même un doigt, ce morceau suffirait pour montrer le génie du peintre. »

Guillaumet a donc constamment progressé, dans son goût comme dans son œuvre ; aux qualités éclatantes il a fini par préférer les qualités solides. Son respect pour le dessin lui était dicté plutôt par la raison que par le sentiment, tandis que la lumière lui inspirait une tendresse irrésistible ; mais c'est un beau spectacle que celui de la raison prenant de plus en plus sa place dans l'œuvre d'un artiste.

Le tableau des *Palanquins*, du Salon suivant, actuellement à New-York, était une élégante composition à peu près du même ordre, un peu moins sévère toutefois au point de vue de la couleur, bien que l'artiste eût trouvé le moyen de rester sobre en déployant au grand soleil une large étoffe d'un rouge éclatant.

Le succès du *Laghouat*, qui avait été retentissant aussi bien dans le grand public que dans le monde artistique, devait être encore dépassé par celui du tableau qu'il fit après un nouveau voyage (1879-80) à Biskra et qui parut au Salon de 1882, sous ce titre : *Habitation saharienne, cercle de Biskra*. C'est probablement son chef-d'œuvre. Il est aujourd'hui la propriété de M. Hakim. Les habitations du désert sont plus agréables à voir en peinture que dans la

réalité, s'il faut en croire ce fragment des *Tableaux algériens* : « ... Les logements présentent tous le même caractère. Les mêmes piliers de bois noueux et enfumés soutiennent des lambris où les dépôts de la suie flottent en suspens dans les toiles d'araignées; le même jour de caverne glisse d'en bas par une porte ouverte ou tombe du toit, entre deux solives, par le trou qui découvre un coin du ciel. Chaque foyer loge quelques bestiaux qui vont et viennent de la cour aux chambres. On se figure parfois entrer dans une étable. Des ménagères,



Intérieur de tente, dessin de Gustave Guillaumet

accroupies derrière un métier à tisser, travaillent sous une lumière douteuse. D'autres filent près de l'âtre, dont la fumée séjourne et vous prend à la gorge, au milieu des courants d'air nauséabond que dégagent les immondices mal dissimulées ». Au parfum près, la description représente assez fidèlement le tableau. Cette petite arche de Noé du désert contient, en effet, un chat qui regarde l'eau bouillir dans un pot devant l'âtre, une poule avec ses poussins, et une brebis que la fillette de la maison est en train de traire ; la fileuse, belle et poétique, est assise près de l'âtre sur un banc de terre foulée ; la tisseuse est remplacée par une vieille femme qui prépare du kousskoussou ; enfin, pour que tous les âges soient là réunis, un tout petit bébé dort dans un berceau suspendu au plafond que soutiennent deux piliers élégants formés par des troncs de palmier. La pièce est éclairée à la fois par l'ouverture du toit et par une porte creusée

dans la paroi du fond. Un coup de soleil frappe la muraille blanche qu'on aperçoit à travers cette porte, tandis qu'une lumière plus douce tombe d'en haut; la muraille du fond, qui est très sombre, faisant ainsi un violent contraste avec ce trou de lumière, constitue la base solide d'un harmonieux édifice de valeurs. Guillaumet, nous l'avons dit, attachait une grande importance aux « problèmes de la lumière »; il en faisait son point de départ pour la conception d'un tableau, si bien que les accessoires et les personnages eux-mêmes devaient changer de place, se modifier ou disparaître, quand la solution du problème l'exigeait.

Le Salon triennal de 1883 fut une épreuve dangereuse pour beaucoup de peintres. Tel de leurs ouvrages qui avait plu dans sa nouveauté, se trouvait déjà vieilli et démodé au bout de trois ans. Guillaumet n'eut à subir aucune déconvenue de ce genre; bien au contraire, sa peinture avait déjà pris une belle patine qui en augmentait l'harmonie. Il avait, en outre, envoyé à ce Salon plusieurs nouveaux ouvrages : une jolie petite variante de ses *Palanquins;* un *Intérieur de tente*, œuvre quelque peu vide; les *Chiens du Douar*, paysage d'un grand effet, aujourd'hui au musée de Carcassonne; enfin le *Champ labouré* avec la silhouette de Gisors dans le fond. Cette dernière peinture, où passe un souffle de Millet, mais sans aucune espèce d'imitation servile, avait pour but de prouver, nous disait notre ami, que le choix des sujets arabes n'était pour rien dans son succès, au moins vis-à-vis des gens vraiment compétents. Elle le prouvait à merveille.

Après son neuvième et dernier voyage en Algérie (1883-84), il exposa au Salon de 1885 les *Fileuses*, peinture charmante, mais non pas hors ligne, et *la Séguia, près de Biskra*, œuvre de premier ordre, qui compte certainement parmi les plus beaux paysages du musée du Luxembourg. C'est un coin de pays égayé et fertilisé par deux cours d'eau qui contournent un îlot de maisons en pisé. La petite rivière principale, faiblement encaissée, vient du lointain à travers une légère végétation de joncs d'un vert cendré et métallique; un ruisseau la cotoie et finit par la traverser au premier plan, dans un tronc d'arbre creusé, qui lui sert d'aqueduc. Au loin, un champ de verdure étale sa bande d'émeraude clair adoucie par la distance, et un bois de palmiers se détache doucement sur un ciel sans nuages, mais tout blanc de chaudes vapeurs. Trois jeunes filles viennent puiser de l'eau dans leurs cruches, et c'est le cas d'ajouter avec Guillaumet : « ... Scène charmante et noble, où l'élégance de l'amphore complète la grâce de la femme. » Au troisième plan, quelques figures lointaines, en plein soleil ou dans des ombres portées, se confondent avec les tons des hautes murailles nues. Malgré l'eau courante, c'est encore la même atmosphère lourde que dans le pays de la soif; il y a dans cet écrasement de chaleur torride une solennité mêlée de tristesse, que l'artiste est parvenu à exprimer avec des formes et des couleurs.

L'année dernière, il entra à la Société des pastellistes, où il se fit d'emblée une des premières places. Son procédé avait changé, mais son art restait le même. Cette année, on voit encore des pastels de lui à l'exposition ; ce n'est pas lui qui les a choisis. Sa famille et ses amis ont glané dans ses cartons un certain nombre de croquis rapides, faits tous avec ardeur devant la nature, et destinés à lui servir de documents pour les tableaux qu'il préparait. Ces croquis n'ont pas les mérites du tableau, de l'œuvre finie, habilement composée et longuement exécutée ; ils déconcerteront certains amateurs qui n'aiment pas l'inachevé. En revanche, d'autres leur trouveront cette saveur particulière, cette souplesse d'exécution, cette sobriété de moyens, cette justesse de caractère et de mouvement, que le véritable artiste met presque toujours dans les ouvrages écrits directement sous la dictée de la nature. Il y a plus d'art et de vérité dans ces esquisses rapides que dans beaucoup de grands tableaux. Le lecteur peut s'en rendre compte en regardant les deux dessins reproduits ci-dessus.

Sa conscience d'artiste devenait, d'année en année, plus difficile à satisfaire. On n'imagine pas le soin avec lequel, surtout depuis une dizaine d'années, il préparait ses tableaux. Il faisait préalablement pour chacun des personnages plusieurs dessins ou études ; souvent même, à l'exemple de beaucoup de maîtres, il dessinait la figure nue avant de l'habiller. Il préparait avec le même soin ses tableaux de paysages et d'intérieurs, y revenant de plusieurs façons, avec des intentions différentes, tantôt cherchant à dessiner avec précision la physionomie et le détail des objets, tantôt s'attachant à l'ensemble pour étudier les jeux de la lumière et ses dégradations sur les surfaces tournantes, pour noter les rapports de valeurs destinés à faire sentir les profondeurs et les volumes ; puis venait l'étude à l'huile, parfois suivie d'une seconde, qu'il poussait le plus loin possible afin de retrouver ensuite, dans son atelier, avec de sérieux documents sur la couleur et la substance des choses, un riche trésor de souvenirs et d'impressions de nature.

A force de vouloir être consciencieux, il avait fini par accumuler tant de documents, qu'une longue existence d'acharné travail n'aurait pas suffi pour exécuter tous ses projets. Aussi, comme s'il eût eu conscience du peu de temps qu'il lui restait à vivre, s'était-il efforcé depuis un certain nombre d'années à faire des études qui fussent en même temps des tableaux. L'exposition d'ensemble de ses œuvres, qui aura lieu au commencement de l'année prochaine, sera donc pour bien des gens un véritable voyage de découvertes. En attendant, l'œuvre envoyée au Salon de cette année, au lieu et place du tableau inachevé, montrera un spécimen de la manière dont l'éminent artiste avait fini par concevoir l'étude d'après nature.

Cette vie a été brusquement tranchée, à l'âge où d'ordinaire on sort de la période de lutte pour entrer dans l'ère paisible de la réputation noblement con-

quise. Pendant sa courte maladie de huit jours, il y eut un moment d'espoir : les médecins ne renonçaient pas à le sauver, et ses proches lui affirmaient qu'il était hors de danger, pensant aider ainsi son moral à combattre son mal physique. — Si je me tire d'affaire, disait-il à sa femme, nous retournerons à Laghouat. Te rappelles-tu comme j'y ai bien travaillé?... Je n'ai jamais bien travaillé que quand j'étais avec toi...

Il faisait de beaux projets où le culte de l'art, les joies du travail, de la vie de famille et la tendresse de quelques amis choisis prenaient toute la place. Mais à la fin du sixième jour, il se sentit de nouveau perdu. Il regrettait la vie et il l'avouait tout doucement, sans vives démonstrations, avec le calme résigné d'un philosophe et d'un sage, ne voulant pas qu'on pleurât autour de lui; et son héroïque femme, navrée de douleur, lui souriait. Le lendemain, il s'affaiblissait de plus en plus et l'on sentait que l'heure était proche. Vingt minutes avant sa mort, une véritable expression d'extase passa sur sa figure; il étendit les bras et dit : « Que d'or! que d'or!... Que c'est beau!... Que de palmes d'or!... »

Le docteur Segond, qui avait assisté à cette scène, dit qu'il n'a jamais vu une pareille expression sur un visage humain.

Ce furent les dernières paroles du mourant. Il s'éteignit vingt minutes après, en essayant de sourire encore, comme s'il eût voulu adoucir un peu la douleur des siens; il s'éteignit dans une effusion de tendresse paisible, et nous oserons dire qu'au moment de sa mort il se sentait heureux.

E. DURAND-GRÉVILLE.





A PROPOS DES MUSÉES DE PROVINCE



Les lecteurs de *L'Artiste* ont certainement été douloureusement impressionnés par l'article de M. Charles Ponsonailhe, paru dans la livraison de décembre dernier, sous ce titre : *Au Musée de Toulouse* (1). Certaines mesures prises tout récemment par la direction des Beaux-Arts, permettent de supposer que les faits révélés par mon collaborateur ont produit en haut lieu une légitime émotion. La question ne me paraît pourtant pas épuisée, quant à moi; car les mesures auxquelles je fais allusion ne semblent pas suffisantes pour faire disparaître absolument toutes les inquiétudes, en ce qui concerne la conservation des richesses artistiques dispersées dans les départements. Peut-être me sera-t-il donc permis de présenter quelques observations qui tireront tout leur intérêt de l'importance du sujet auquel elles se rattachent.

On se rappelle que l'article de M. Ponsonailhe était consacré à un tableau de

(1) Voir *L'Artiste*, 1886, II, 427.

Rubens, confié jadis par l'État au Musée de Toulouse, et qui serait à peu près perdu aujourd'hui par suite d'une restauration très malheureusement conduite. J'ai vu le tableau dont il s'agit, — mais seulement après sa restauration ; — il était alors fort mal éclairé et je ne pus pas bien juger de sa valeur, ni surtout me rendre compte de ce qu'il avait pu perdre par le fait d'une restauration qui, naturellement, me parut suspecte, effet que toutes les restaurations produisent d'ailleurs *a priori* sur les personnes qui ont quelque respect pour les œuvres d'art.

Le Rubens du Musée de Toulouse me fit simplement l'effet d'un bon Rubens de province ; était-ce par suite d'une restauration malencontreuse ? Dans cette œuvre, pour laquelle mon excellent confrère montre un enthousiasme qui me donne quelque peu à réfléchir (1), je ne vis qu'un de ces tableaux, évidemment bons à voir, mais dont le souvenir ne s'impose pas tyranniquement en quelque sorte, à la suite d'une impression particulièrement vive ; je ne puis donc émettre aucun avis sur les résultats qu'a eus, pour le Rubens du Musée de Toulouse, une restauration que mon confrère condamne avec sévérité. Cependant, je serais tenté de plaider quelques circonstances atténuantes. Je voudrais d'abord rappeler qu'en matière de restauration, il ne faut pas trop se hâter de juger : un tableau, même très heureusement restauré, produira presque toujours, au premier abord, une impression de désappointement dont la cause est facile à trouver. Le tableau « sous crasse » a acquis avec le temps une harmonie particulière, dans une gamme atténuée, assourdie en quelque sorte; les artistes et les amateurs habitués à admirer le chef-d'œuvre, objet de leurs prédilections, sous cet aspect qui lui a été communiqué par la patine des siècles, en se trouvant après la restauration en face d'un tableau d'une autre tonalité, demeurent un peu troublés. Quelques années suffisent, le plus souvent, pour rendre à la toile restaurée, l'harmonie « émaillée » spéciale aux tableaux anciens. Voici pourquoi, sans doute, l'opinion publique est revenue parfois sur le jugement trop sévère qu'elle avait porté sur certaines restaurations; il n'est pas bien sûr, par exemple,

(1) On a vu dans l'article de M. Ponsonailhe que le Rubens du Musée de Toulouse a été autrefois l'objet des jugements les plus flatteurs ; à Toulouse même je vois qu'il a excité un juste enthousiasme chez un homme chargé officiellement de s'occuper de toutes les questions qui se rattachaient au Musée, aux tableaux qu'il renfermait, plus spécialement au point de vue des mesures à prendre pour les conserver. Dans son excellent *Rapport sur l'état actuel du Musée de Toulouse*, publié dans cette ville en 1873, M. Georges disait au sujet du Rubens : « Tout véritable amateur, tout artiste sérieux respectera les parties usées de ce tableau comme on respecterait les reliques d'un saint, malheur à celui qui oserait le restaurer ou en proposer la restauration ! il s'attirerait les justes malédictions des amis des arts. En m'exprimant ainsi, j'ai principalement en vue de mettre en garde contre elles-mêmes les personnes qui s'inquiètent plus qu'il ne faut des parties usées de cette œuvre admirable... » Mais n'allons pas plus loin; pourquoi, si cette peinture a été compromise, augmenter inutilement les regrets de ceux qui n'ont pas su écouter les conseils si sages d'un spécialiste de la valeur de M. Georges ?

que les plaintes formulées par les artistes et les critiques d'art lorsque furent restaurés les Rubens de la *Vie allégorique*, fussent toutes absolument justifiées (1).

Pour éviter le retour de faits aussi déplorables que ceux qui ont si justement mis sa sollicitude en éveil, M. Charles Ponsonailhe propose « la création d'une inspection des Beaux-Arts, armée de la seule sanction logique de ses observations : *le retrait des toiles.* » Je demanderais un peu plus, ainsi que je vais le dire tout à l'heure ; cependant, je me contenterais fort bien de l'adoption pure et simple de la mesure demandée par mon confrère, malheureusement il faut faire notre deuil de cette mesure-là. L'administration des Beaux-Arts comprend bien la nécessité de faire inspecter les musées de province ; mais, pour des considérations d'ordre financier, sur lesquelles il serait bien superflu d'insister, on n'a pas cru pouvoir créer des postes spéciaux pour un objet cependant si intéressant, puisque — en envisageant les choses au point de vue le plus prosaïque — il s'agit de préserver de détérioration, ou même de perte absolue, une partie des richesses nationales. Quoi qu'il en soit, ne pouvant créer des emplois spéciaux pour assurer le service de l'inspection, « l'administration des Beaux-Arts, ai-je lu dans un journal politique auquel les questions artistiques sont loin d'être indifférentes, l'administration des Beaux-Arts a très heureusement tourné les difficultés en chargeant de cette inspection les inspecteurs actuels de l'enseignement du dessin, tous artistes de valeur, etc. ». Et plus loin : « Tous ces messieurs, appelés par leurs fonctions à aller de ville en ville, après avoir visité le collège, le lycée, l'école primaire, *pousseront* jusqu'au musée, se rendront compte de son installation, de ses besoins, et feront ainsi d'excellente besogne sans qu'il en coûte un sol de plus au budget. »

Avec le système si « heureusement » imaginé par l'administration des Beaux-Arts, les musées seront inspectés par dessus le marché, qu'on me passe

(1) Mon excellent confrère me permettra bien aussi de prendre la défense de la ville de Toulouse qu'il traite un peu rudement. Il est certain que, depuis de longues années, après avoir exposé dans de très mauvaises conditions les richesses du Musée de Toulouse, on a fini par ne plus les exposer du tout. Mais le Musée est en reconstruction, huit cent mille francs ont déjà été consacrés à cet objet, on aurait fait plus, très probablement, sans la crise actuelle qui pèse très lourdement sur le pays. Mais grâce à l'activité déployée par M. Sirven, maire de Toulouse, de nouvelles ressources vont être créées ; une loterie fournira, toutes défalcations faites, un capital de deux millions, qui seront appliqués à la continuation des travaux ; enfin le possible et tout le possible sera fait dans l'avenir comme il a été fait dans le passé. Est-ce à dire cependant que tout soit, que tout ait été pour le mieux au Musée de Toulouse ? Hélas ! non, et le livre que je citais plus haut nous fait des révélations les plus douloureuses à la suite desquelles le mal ne paraît pas avoir été enrayé complètement. Mais je m'arrête, ceci n'est point un article de récrimination. Je veux simplement rechercher, dans l'humble mesure de mes forces, à apporter une pierre à la digue que je voudrais voir élever pour protéger nos tableaux contre le flot de l'ignorance, mais pardon de cette métaphore ambitieuse !

l'expression, les inspecteurs de l'enseignement du dessin commenceront par faire leur besogne, c'est-à-dire par inspecter les établissements scolaires, après quoi, s'ils ont du temps de reste, ils « pousseront » jusqu'au musée. L'administration des Beaux-Arts n'a pas pris garde que l'inspection d'un musée est une opération longue et délicate, qui demande toujours beaucoup de temps et souvent beaucoup d'énergie. L'inspecteur de l'enseignement, fatigué de la besogne qu'il vient de faire, souvent énervé des petites luttes qu'il a eu à soutenir, car, dans certains milieux, l'enseignement du dessin ne doit pas marcher comme sur des roulettes — l'inspecteur, pressé d'ailleurs de partir pour continuer sa tournée, pourra-t-il faire au musée autre chose qu'une visite P. P. C. ?

D'autre part, l'inspecteur de l'enseignement aura-t-il auprès des conservateurs une autorité suffisante pour leur donner des conseils ou même, dans certains cas, pour leur parler avec une sévérité devenue nécessaire ? Non, évidemment, car, quelle que soit sa valeur personnelle, un inspecteur de l'enseignement du dessin ne sera jamais, pour un conservateur, un véritable inspecteur, et cette appréciation sera absolument juste. L'administration des Beaux-Arts a parfaitement senti tout cela ; mais, dans l'impuissance où elle s'est trouvée, elle a pensé qu'il valait mieux avoir une inspection insuffisante que pas d'inspection du tout.

Il aurait peut-être mieux valu supprimer deux ou trois emplois d'inspecteurs de l'enseignement du dessin et faire de leurs titulaires des inspecteurs des musées. Avec cette organisation, les inspecteurs de l'enseignement n'auraient pas eu plus de travail que dans le système qui va être appliqué, puisque, d'une part, on augmenterait l'importance de leur inspection, d'autre part, on les déchargerait des musées. Mais, le grand avantage de la combinaison que j'indique, c'est que l'inspection des musées serait faite par un fonctionnaire spécial, chargé d'une mission particulière, au lieu d'être effectuée dans les conditions que je viens de faire connaître.

J'ai dit plus haut que j'aurais désiré un peu plus que ce que demandait mon confrère M. Ponsonailhe. Voici, outre l'inspection avec droit de retrait, les mesures complémentaires qui me paraissent de nature à assurer, dans la mesure du possible, la conservation des tableaux des musées de province.

Le fait suivant me frappe : l'État intervient, et, avec grande raison, dans la nomination des archivistes départementaux, qui doivent être munis d'un diplôme spécial et avoir fait des études particulières dans une école établie à cet effet, et cependant l'État n'a jamais confié aucune pièce à un dépôt d'archives départementales, et cependant l'archiviste ne peut jamais compromettre, par une pratique maladroite, les pièces dont la garde lui est confiée.

Tout au contraire, l'État confie aux musées de province de nombreux tableaux qui peuvent être compromis ou même absolument perdus par une restauration

intempestive, ou maladroitement conduite par un conservateur ignorant. Eh! bien, l'État se désintéresse absolument de la nomination des directeurs des musées de province, que les municipalités choisissent là où bon leur semble; inutile de rappeler que, pour être nommé conservateur d'un musée de province, il n'y aucun examen à subir, ni à donner la preuve que l'on a fait antérieurement des études conformes à la fonction que l'on désire occuper.

Il n'est certainement pas nécessaire d'insister sur ce point que, d'ailleurs, il n'est pas question ici de mettre en doute la capacité de l'honorable directeur du musée de Toulouse. Je n'ai en vue aucun cas particulier, mais je crois pouvoir dire, en thèse générale, qu'il est regrettable que l'État n'exerce pas, sur la nomination des conservateurs des musées de province, un contrôle aussi nécessaire que justifié.

Quel que soit mon désir de ne pas insister sur un incident douloureux, il me faut bien revenir sur la restauration du Rubens du Musée de Toulouse; là encore un fait me frappe : le tableau en question a été restauré à Toulouse même, par Cazal, peintre d'histoire estimé, me dit-on, dans cette ville. J'avoue qu'il y a là une circonstance que je regrette; non point que les lumières de M. Cazal m'inspirent la moindre défiance, mais enfin il me semble qu'il serait de la plus vulgaire prudence d'établir, en règle générale, ne pouvant souffrir aucune espèce d'exception, que les tableaux concédés aux musées de province, tableaux ne cessant pas de faire partie du domaine de l'État et ne devenant pas des propriétés communales, — il me semble, dis-je, que lesdits tableaux ne devraient pouvoir être restaurés qu'à Paris et par les soins, sous la surveillance et le contrôle de l'administration des Beaux-Arts. Lorsque l'on voit la restauration de certains tableaux du Louvre, la *Femme hydropique*, par exemple, donner lieu à des regrets que je partage pour ma part, peut-on admettre que les chefs-d'œuvre qui se trouvent en province seront exposés à subir les si délicates opérations du dévernissage, de la retouche et du revernissage, sans que ces opérations soient entourées des garanties qui, à Paris même, ne sont pas toujours suffisantes, comme l'a démontré l'exemple précité?

En résumé, si l'État veut réellement veiller avec efficacité à la conservation des œuvres d'art qui figurent dans les musées de province, ce résultat sera bien près d'être atteint lorsque les directeurs des musées seront nommés sous le contrôle de l'État, lorsque l'inspection de ces musées sera faite par des fonctionnaires spéciaux, suffisamment autorisés et suffisamment armés, lorsque, enfin, les restaurations ne pourront être effectuées qu'à Paris et dans les conditions d'une grande sûreté relative.

CAMILLE LEYMARIE.



TITIEN

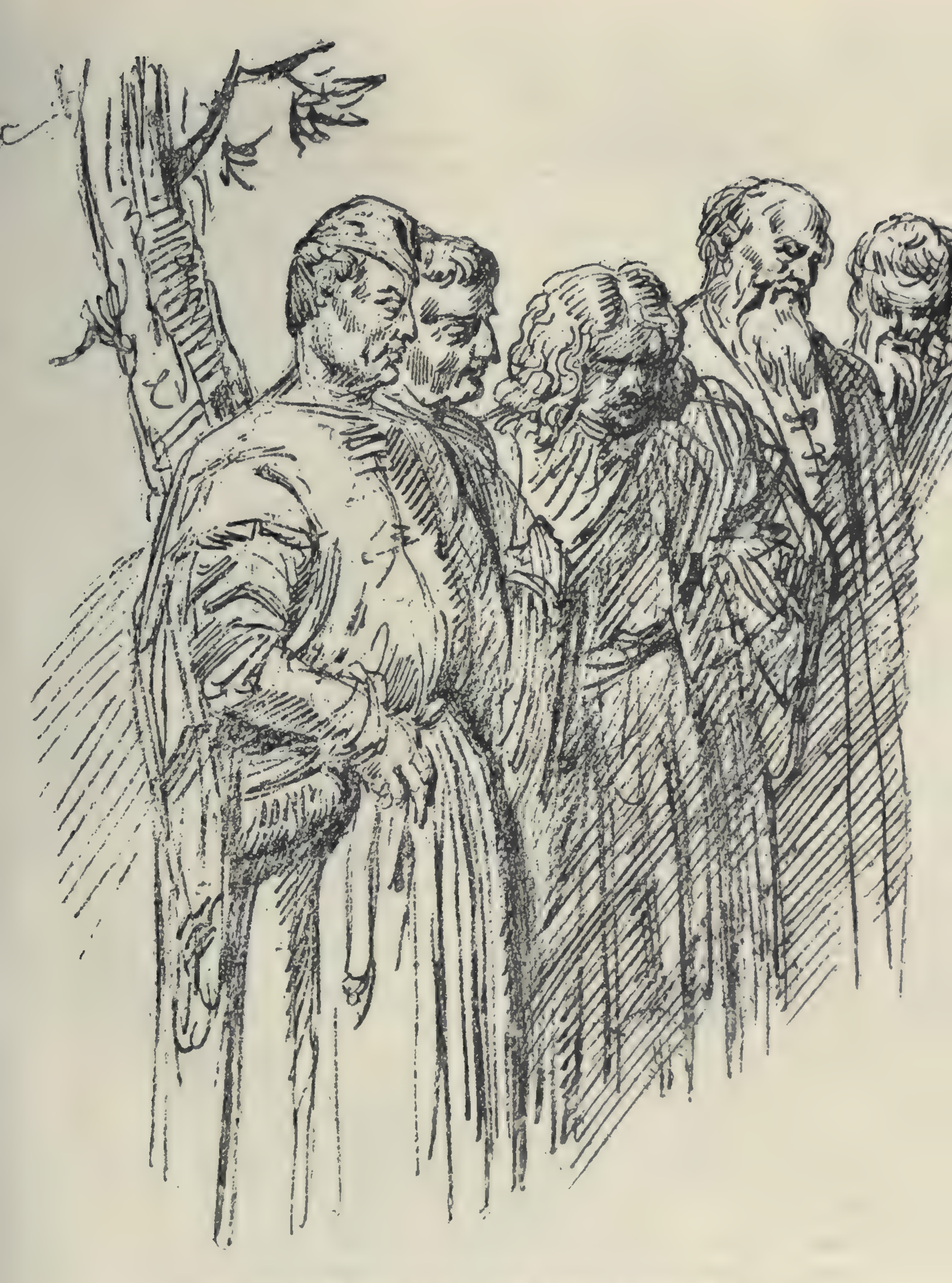
PAR GEORGES LAFENESTRE

1 vol. in-fol. illustré; Paris, Quantin, édit.



E premier volume de l'excellent manuel publié par M. Georges Lafenestre, *la Peinture en Italie* (1), nous avait conduits jusqu'à la fin du xve siècle; avant de donner la seconde partie de l'ouvrage, M. Lafenestre a étudié, dans une ample monographie, la vie et l'œuvre de Titien. Je m'attacherai au texte seul de ce grand ouvrage, édité avec plus de luxe que de beauté; on ne saurait assez louer la perfection typographique du livre; mais l'illustration, si importante dans une telle publication, est tellement décevante que je préfère n'en rien dire. Comme tous les travaux du savant critique, celui-ci est nourri de tous les documents nécessaires; depuis la biographie, presque contemporaine de Titien, et due probablement au Tizianello, jusqu'à l'admirable livre de Crowe et Cavalcaselle (2), M. Lafenestre a étudié, élucidé tout ce qu'il importait de connaître

(1) Quantin, éd. *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*, 1er volume.
(2) *Titian, his life and time,* etc. London, Murray, 1877. 2 vol. in-8o.



Étude pour une fresque de la Scuola del Santo, à Padoue, par Titien

pour traiter un sujet aussi vaste, et pour suivre, durant un siècle presque, la prodigieuse carrière du maitre vénitien. S'il m'est permis d'exprimer un regret, on aurait pu souhaiter que l'historien donnât plus de liberté à sa plume, s'astreignit moins à l'érudition pure, et fit entrer le lecteur dans l'intimité du génie de Titien; personne ne songe à revenir aux phrases de l'ancienne école; mais lorsqu'on a lu Crowe et Cavalcaselle, et aussi tels autres ouvrages de M. Lafenestre, on se prend à désirer que l'auteur nous parle moins brièvement des caractères que sa science a su démêler dans les œuvres de Titien; on voudrait plus fréquentes ces pages heureuses, que les deux historiens anglais mêlent souvent à leurs recherches, ces vues sur le rôle de la nature dans l'œuvre de Titien, sur l'influence de l'antique dans ses tableaux; le maitre est aussi trop isolé, ce me semble, par son dernier historien, des peintres qui l'ont précédé, entouré, suivi; une histoire, même abrégée, de l'école vénitienne en ce temps du XVIe siècle, serait sans limites; mais M. Lafenestre a peut-être passé bien vite sur Giorgione, au commencement, — à la fin, sur le Véronèse.

Il n'est peut-être pas, dans l'histoire de l'Art, un second exemple d'une carrière aussi féconde, aussi longue, aussi fortunée que celle de Titien; pendant plus de quatre-vingts ans, le maitre entasse œuvre sur œuvre, sans arrêt et sans défaillance; sa naissance à Cadore, son enfance rustique de montagnard lui ont donné cette vigueur, extraordinaire même pour ces temps héroïques, et dont la peste seule aura raison après un siècle. Enfant, il arrive à Venise; son apprentissage se fait dans la merveilleuse cité, latine par l'éveil des esprits et le sentiment de l'art, orientale par sa beauté et les lumières de son ciel; Venise, médiatrice de l'Europe, est encore la reine de la mer; tous les peuples y passent, aux yeux de l'artiste qui grandit; il n'a pas à lutter avec les doctrines et les procédés surannés : Giovanni Bellini, son maitre, a changé sa manière, Antonello de Messine vient d'introduire la peinture à l'huile empruntée aux Flamands (1), et le condisciple, l'aîné du jeune Cadorin, est, chez Giovanni Bellini, Giorgione de Castelfranco (2); le danger pour l'école vénitienne, riche de toutes les splendeurs du coloris, serait de négliger le dessin; Albert Dürer vient à Venise tout à point pour sauver Titien de cette faute. Dès les premiers travaux, le jeune maitre s'est affirmé; Venise a senti ce que celui-là qui naissait devait être pour elle, « celui qui porta jusqu'au dernier terme l'art vénitien, tel que l'amenèrent à sa perfection divers artistes des XVe et XVIe siècles (3) ». S'il n'a pas eu d'erreur, Titien n'a pas connu d'ennemis ni de détracteurs; régulière comme sa vie, et comme elle longue et sereine, la production du maitre commence et finit dans la même clarté d'esprit, la même sûreté de main, la même science et le même rythme; il vit dans la

(1) Crowe, I, I, 23.
(2) Vasari, VII, 427. Ed. G. Milanesi.
(3) Crowe, etc. I, III, 66.



Le poète Arioste (National Gallery), dessin de KREUTZBERGER, d'après TITIEN

même ville presque et dans la même maison, qu'il abandonne pour de rares voyages, dont un seul fut long et lointain; son habileté vraiment diplomatique, sa liaison avec l'Arétin accroissent encore la liberté que lui donne Venise; il a tous les honneurs dans la cité; chaque année il y rentre, après s'être raffermi à l'air natal, plus fort et plus glorieux; l'Arétin même le respecte, jusqu'à choisir ses convives des deux sexes lorsqu'il a chez lui Titien; si les tracas d'argent ont inquiété le peintre, il faut nous souvenir que sa fortune était grande, et donne la raison de ces soucis; au reste, les découvertes faites par le chanoine Braghiroli ont peut-être poussé trop loin M. Lafenestre : il était naturel que ces pièces fussent citées en appendice par Crowe et Cavalcaselle; peut-être tiennent-elles trop d'espace dans l'ouvrage français, et, pour curieux que soient les démêlés d'intérêt entre le peintre et Philippe II, des textes proprement artistiques auraient sans doute mieux occupé cette si large place donnée aux lettres d'intérêt privé. Je sais que les textes sont rares; mais la correspondance même de l'Arétin, consultée d'ailleurs avec grand profit par M. Lafenestre, aurait peut-être pu donner mieux encore; surtout, en lisant la vie de ce maître heureux, nous aimerions, j'y reviens, à emporter une plus vive impression de sa peinture; elle est, aussi, une peinture « heureuse », si je puis dire, une peinture triomphante; le symbole de ce génie, c'est la Venise reine placée par l'élève de Titien, Paul Cagliari le Véronèse, au plafond du centre, dans la grande salle du Palais-Ducal. Lorsqu'on entre à l'Académie de Venise, dans ces salles où l'on peut apprendre à connaître vraiment Titien, c'est un éblouissement; jamais le génie décoratif, avec ses magies, n'ira plus loin. Ce peintre voyait la nature, les hommes et les choses, d'une vue parfaite, et sa main n'a jamais trahi sa vision; par là même, il a excellé aussi dans le portrait; je ne sais trop si c'est vraiment par l'intime pénétration de l'âme et du caractère; ce que dit M. Lafenestre à ce propos conviendrait mieux au Vinci; mais s'il a procédé par le dehors, plutôt que scruté dans le fonds même, Titien est si pleinement pénétré de la vérité réelle, qu'il arrive à rendre, par le seul amour de la forme, l'expression humaine en sa profondeur. Le portrait de François Ier, fait de pratique, en est une preuve.

Qu'a-t-il donc manqué au peintre des princes d'Italie, du roi de France, de l'Empereur, du roi d'Espagne, pour être parmi les plus grands; digne d'être mis pour le moins aux côtés de Raphaël, pourquoi reste-t-il en dehors des maîtres comme Léonard, comme tels même des Primitifs? M. Lafenestre le reconnait dans la dédicace, en *terza rima*, de son livre :

> « D'autres ont pu gravir des cimes plus ardues,
> Aux étoiles du rêve allumer leur couleur. »

L'effort et le rêve, le souci des choses cachées et difficiles, Titien ne l'a pas connu; le merveilleux équilibre de sa vie et de son génie n'a jamais été traversé



Concert champêtre, d'après Titien

par l'inquiétude et le désir. Les épreuves même que put subir Venise furent utiles et profitables à Titien (1); la paix et la sécurité de cette vie, dans le même temps où vécut pourtant Michel-Ange, est l'image de son art même, parfait, calme et harmonieux. M. Lafenestre a comparé, dans ses vers, Titien aux pasteurs de Grèce; je crois que les Grecs n'eurent pas autant qu'on le dit le bonheur, — ou l'infirmité, — de s'enchanter au simple spectacle du monde, et de s'arrêter à l'écorce des êtres; ce que les Vénitiens prirent à l'antique, ce n'est point la ligne plastique, mais ce qu'ils purent y trouver de décoratif; la belle peinture, fondée sur la « *Solidity* » que Reynolds trouve en Titien (2), voilà l'idéal de Venise, idéal assurément pittoresque, et, sous la main de pareils maîtres, magnifique et entrainant; malgré tant de beautés, pourtant, est-ce bien là toute la peinture? Le croire, serait diffamer l'Art : l'École vénitienne, et surtout en Titien, son maitre suprême, a donné aux yeux des hommes la plus belle, la plus noble fête ; les ouvrages du Cadorin sont une joie pour les regards; mais M. Lafenestre sait, mieux que personne, combien plus profond est le sentiment qu'on éprouve devant un Léonard, voire devant un Sandro Botticelli. Dans la fresque enfin, pour l'heureux arrangement des groupes, l'intelligence des types humains, l'accord des diverses parties, et la beauté plastique, Mantegna ni Signorelli ne céderaient à Titien; bien au contraire. Si l'on veut chercher en Italie l'artiste qui s'est approché le plus hardiment de l'idéal conçu par « les bruns pasteurs de Grèce », qu'on aille au dôme d'Orvieto; et, tandis que les portraits même d'un Soliman ou de l'Arétin perdent leur individualité dans l'ensemble de l'*Ecce Homo* de Titien, jamais, dans les scènes déroulées par Mantegna aux Eremitani, et à Mantoue, l'homme n'est sacrifié au groupe (3).

Je ne songe pas à résumer, après M. Lafenestre, la biographie du maitre, ni la suite de ses œuvres ; l'essentiel est dans le livre de l'expert historien, et je me garderais de rien gâter en l'abrégeant. M. Lafenestre préparera sans doute, pour ce sérieux et beau travail, une édition plus modeste de format et de prix : cette édition a sa place dans la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*, qui déjà doit tant à l'auteur de *Titien;* elle est souhaitée par tous ceux qu'intéresse l'histoire de l'Art ; comme aussi cette autre étude, sur Sandro Botticelli, annoncée à la *Librairie de l'Art*, par M. Lafenestre.

PIERRE GAUTHIEZ.

(1) Crow. *Ibid.*
(2) IIth. Discours.
(3) Cf. Müntz. *La Renaissance en France et en Italie sous Charles VIII*. Ch. III et VI du livre III, où sont de bonnes reproductions.



L'EXPOSITION DES PASTELLISTES



Nos pastellistes, plus ambitieux que leurs devanciers du dix-huitième siècle, ne bornent pas à l'exécution des seuls portraits l'emploi de leur procédé délicat et charmant. Depuis que la vogue est revenue au pastel, bien des artistes lui ont demandé, avec succès, un moyen d'interprétation pour les genres les plus divers. Ainsi le catalogue de l'exposition de la rue de Sèze contient des paysages, des marines, des études de toutes sortes, voire quelques compositions; parmi ces dernières il faut mentionner tout d'abord — puisque aussi bien on les rencontre dès le seuil — les *Couturières*, et l'*Intérieur de famille* de M. Lhermitte. Nous avons eu l'occasion naguère, à l'exposition des aquarellistes, d'admirer les dessins au fusain de cet artiste, de dire à quelle intensité d'expression dans les sujets les plus humbles il atteignait par cette simplicité de moyens; ses pastels n'ont pas de moindres mérites, dans les deux que nous venons de citer le clair-obscur est traité avec une entente et une habileté très personnelles. Dans ses tableaux rustiques, il sait ennoblir le paysan, le transfigurer par le style de l'interprétation; en ce genre, la *Soupe du*

vieux faucheur est une œuvre d'une grande allure. A l'inverse, ce n'est pas pour les minois parisiens que la facture large et sobre de M. Lhermitte semble faite, et son portrait de Mlle Rachel Boyer, que le catalogue a omis, vaut surtout par la touche puissante et par la vigueur du modelé.

Les élégances mondaines conviennent mieux au talent de M. François Flameng; l'unique tableau qu'il expose ici est un portrait de femme, brillamment exécuté dans une tonalité exclusivement claire, aussi bien du fond que du personnage. Les artifices du fond, qui sont le but de toutes les roueries du métier chez ses confrères portraitistes, M. Flameng les a dédaignés; il en résulte peut-être quelque sécheresse, mais il en appert aussi une réelle crânerie de facture. Le masque au menton résolu, la pose penchée qui met audacieusement en valeur les fermes contours du buste, accusent avec beaucoup de vérité le caractère de cette figure de femme. Deux portraits masculins par M. Thévenot sont consciencieux mais quelconques. On n'en peut pas dire de même de son tableau l'*Attente,* un des plus intéressants de l'exposition : dans un intérieur élégant, près d'une table disposée pour le repas du matin, une jeune femme se tourne vers la fenêtre pour épier la venue du convive attendu; d'un geste distrait elle flaire quelques brindilles prises aux lilas qui fleurissent la table. Le jour printanier qui pénètre par la fenêtre, éveille sur tous les accessoires des reflets vigoureux, que l'artiste a compliqués comme à plaisir et que pourtant il a su harmoniser avec une virtuosité étonnante, et amener à produire la sensation la plus heureuse, puisque rien ne détonne dans la diversité des tons violents. C'est là une des précieuses prérogatives du pastel, dont la matité autorise certaines hardiesses que proscrit la peinture à l'huile. Il eût été intéressant de voir M. Thévenot exercer sa sagacité de coloriste en une gamme différente; le catalogue, qui ne saurait décidément passer pour un modèle d'exactitude, annonce le titre d'un autre tableau de lui, *Avant le bal,* qui n'est pas exposé.

M. Nozal, dans une vingtaine de paysages, donne une pittoresque variété d'aspects de la nature, avec un accent très intense. L'*Etang de Saint-Cucufa*, ce coin merveilleux de fraîcheur et de verdure que Paris ignore, bien qu'à ses portes, a été pour M. Nozal le thème d'un délicieux morceau. Une forte impression se dégage du site où les ruines de Château-Gaillard dominent de leur masse énorme le minuscule hameau, sous un ciel bas et sombre, et dont quelques maigres fleurs de genêts ne parviennent pas à égayer la morne solitude. Ce voisinage semble choisi à souhait pour souligner et accentuer les séductions d'une exquise figure de blonde dont M. Machard nous montre complaisamment de multiples éditions. Oh! l'éblouissante Provence de M. Montenard! comme elle se reflète dans la lumière exaspérée de ces paysages! Il y a en lui le tempérament d'un orientaliste qui s'est arrêté à mi-chemin, géographiquement s'entend, non en art où il donne une des notes les plus personnelles de ce temps.

Il serait injuste d'oublier que M. Emile Lévy fut l'un des protagonistes de la renaissance du pastel en ces dernières années, et pourtant ne serait-on pas tenté, en voyant sa touche trop exempte de légèreté, son exécution froide mais serrée et vigoureuse, qui semble fuir les tons clairs, de déclarer qu'il n'a rien de ce qu'il faut à un pastelliste? La série de portraits qu'il nous montre, affirme un incontestable talent qui ne veut pas s'affranchir de la correction académique. Combien de ceux à qui il montra la voie l'ont distancé par leurs audaces! Ce qui lui demeure indéniable, c'est le style et la distinction de ses portraits.

On a beau avoir vanté l'intensité poétique des tableaux de M. Cazin, chaque œuvre nouvelle de ce grand artiste donne une sensation d'art nouvelle. Par l'émotion que laissent ses harmonieux paysages, par la mélancolique impression qu'ils donnent d'une nature moins vue que rêvée, je me sens entraîné à déclarer que ces quelques pastels sont les maîtresses œuvres de l'exposition. Dans celui qui a pour sujet le *Dégel*, un ciel bas et triste dont la blafarde clarté semble empruntée aux reflets de la neige où par places transparaissent les herbes roussies par la gelée, un chemin tout en fondrières, qui tourne à travers les vallonnements du terrain détrempé, une brouette renversée, quelques passereaux quêtant leur pâture : voilà de quels éléments le peintre a su composer une œuvre du plus beau caractère. La *Rue de village*, par un effet de nuit, le *Lever de lune* et le *Village de pêcheurs* montrent encore que M. Cazin sait surprendre et traduire la poésie de la nature sous tous ses aspects; on rappelait naguère, à propos d'une exhibition du paysagiste Lavieille, que ce dernier était par excellence « le peintre de la nuit »; de M. Cazin je dirai qu'il en est le poète.

Pastelliste ou aquarelliste, M. Dubufe fils reste impuissant à dépasser la vulgarité du modèle d'atelier, à le rehausser d'une note d'art; si encore quelques qualités d'exécution rachetaient la médiocrité de la conception, si le peintre, en lui, suppléait l'artiste, on trouverait quelque intérêt dans ses figures; mais la facture en est froide et mince, la coloration fausse. Je ne veux pas insister sur ses portraits de femme dont le plus important est anéanti entre un fond indigo et une robe lilas. Deux *Vues de Capri* valent mieux et sauvent dans une certaine mesure la médiocrité des envois de M. Dubufe.

Regrettons l'absence d'un tableau de fleurs par Mme Madeleine Lemaire, promis par le catalogue dont les erreurs sont décourageantes, et réservons notre admiration pour le portrait de miss Lucy, une des plus charmantes œuvres, en ce genre, de l'artiste. Est-ce à l'intention d'archaïsme, évidente dans les tons éteints de l'ajustement, et à la tonalité nacrée des chairs qu'il faut attribuer l'impression de froideur du tableau ? J'inclinerais à le croire; aucun ton n'y vient réchauffer la pâle harmonie de l'ensemble qui s'accentue de la complicité du fond gris, neutre. L'œuvre n'en a pas moins un charme très réel. Dans l'autre pastel, qu'elle intitule *Coquetterie*, Mme Lemaire s'est aventurée à une étude de nu; eh bien,

c'est encore par le fond, satin d'argent, à la Chaplin, et par les accessoires que ce morceau vaut le mieux.

M. Adrien Moreau donne une jolie note, vibrante et lumineuse dans la *Moisson*, douce et mélancolique dans l'effet crépusculaire *En forêt*, avec la paysanne assise sur son fagot. La manière de ses portraits, qui rappelle celle de M. Emile Lévy par divers côtés et notamment par la facture solide et un peu trop assagie, l'a servi à souhait dans celui de *Mme M...*; le beau caractère de la brune physionomie de celle-ci s'encadre harmonieusement dans les sombres verdures des arbres du fond.

Ce sont évidemment de jolies taches, les pastels de M. Paul Helleu, et qui, à de certaines distances, donnent l'illusion des choses les plus charmantes du monde; mais d'une exécution aussi synthétisée, d'une simplification aussi sommaire il ne résulte que des à peu près dans les lignes. Or, je ne pense pas qu'un artiste soit bien avisé de laisser à l'imagination du spectateur le soin de compléter le dessin de ses tableaux ou même d'y suppléer complètement. L'étude dénommée *Bleu et Jaune* attire par l'accord des couleurs, mais elle déçoit et déconcerte tout aussitôt; celle intitulée : *Alice* satisfait davantage ceux qui, comme nous, ne font pas entière abstraction du dessin, les couleurs y sont joliment agencées : Mlle Alice sait à merveille quelles nuances sont seyantes à son teint laiteux de rousse, ainsi que le prouve son ajustement mauve. Une autre rousse au profil perdu et clownesque, aux chairs verdâtres, est un défi à la vérité. Mais celui des pastels de M. Helleu qui serait bien près de me réconcilier tout à fait avec cet artiste, c'est le *Portrait de Mme H...*, dont la parisienne sveltesse s'amincit encore de l'étroite gaine noire de la robe; à ce sombre vêtement les carnations empruntent un éclat plus accentué, ainsi que l'enroulement des cheveux roux, car les flavescentes chevelures paraissent avoir pour M. Helleu des séductions non pareilles, si j'en juge par la place qu'il leur fait dans son œuvre. Ce portrait charmant par l'élégance et la distinction, est un des plus attrayants de l'exposition.

Je n'oserais affirmer que M. Albert Maignan s'est fait pastelliste malgré Minerve, et pourtant ses pastels semblent le prouver, parce que sa facture puissante et solide quand il tient le pinceau, ne s'allège pas assez quand il manie les crayons de couleur; ses figures, plus que ses paysages ou ses fleurs, justifient cette observation.

Entre tous les portraits exposés par M. Gervex et qui témoignent d'une habileté raffinée, il en est un qui doit compter parmi ses plus heureusement exécutés, c'est un portrait de femme, voilé de demi-teintes, et d'une grâce exquise. M. Gervex s'essaie, non sans succès, aux paysages et aux marines, mais il n'a pas encore acquis cette intime et profonde vision de la nature à laquelle on n'arrive que par un commerce assidu.

M. Duez a accentué à l'excès son coloris dans la vue du *Lac de Genève*, le site manque d'air et de lumière ; mais il a interprété avec un art ravissant une série de jolis minois de fillettes. Le morceau de choix de son exposition est la *Nuque de Mme X*... Vue de dos, Mme X... est vêtue d'un corsage de velours noir, ouvert en pointe, d'où jaillit la ligne gracieuse du col et des épaules ; les carnations ivoirines aux tons ambrés, où semble courir un frisson de vie, les fauves reflets de la chevelure, l'ourlet finement dessiné de l'oreille forment un ensemble d'une saveur extrême, d'un dilettantisme quelque peu sensuel, mais aussi très artiste.

L'indiscutable maîtrise de M. Besnard s'exerce dans tous les genres et par tous les procédés. Du pastel il se fait un instrument par qui il se montre capable d'interpréter avec une même habileté la réalité la plus exacte et les rêves d'un cerveau fécond en chimères. Il y a à cette exposition une *Étude de cheval*, de grandeur naturelle, superbe d'allure et de vérité ; on y voit aussi un petit tableau d'une fantaisie étrange, le *Lac bleu* d'où une baigneuse aux blancheurs nacrées qui paraissent irradier sur l'azur intense, exaspéré, de l'eau, émerge en un gracieux mouvement. L'irréalité troublante de ce tableau et le réalisme saisissant de celui-là peuvent figurer les termes extrêmes entre lesquels vit, se meut et crée l'art de M. Besnard. De toutes ses productions au pastel il n'en est aucune qui n'intéresse malgré certaines défaillances. L'intention d'art est flagrante dans toutes et doit plaider pour la sincérité de l'auteur, mais il faut avouer que certaines audaces de son pinceau étaient bien de nature à en faire douter.

Les cavaliers de M. John-Lewis Brown, sabreurs et sportmen, gardent, traduits par le pastel, le coloris brillant qui est la marque distinctive de son talent et qui en fait l'incomparable originalité. Il faut noter, comme une œuvre où le mouvement du cheval est savamment étudié, sous une apparence facile et exempte d'effort, un choc de cavaliers aux brillants uniformes; tout jusqu'aux moindres détails concourt admirablement à la puissance de l'effet dans cette composition. Sur un panneau qu'attriste un voile de crêpe, on a réuni quelques études crayonnées par Guillaumet dont mon collaborateur, M. Durand-Gréville, a plus haut analysé l'œuvre. Elles n'ont, dans la pensée des organisateurs de l'exposition, d'autre signification que celle d'un pieux hommage à la mémoire du regretté artiste qui était membre de la Société des pastellistes ; elles attestent néanmoins l'originalité et la conscience de son talent. M. Edmond Yon s'affirme une fois de plus comme un vaillant paysagiste et conquiert un des premiers rangs dans la phalange des pastellistes ; le *Bout de l'étang* est délicieux de finesse et d'harmonie ; sa *Marine* est intéressante par le rendu de l'atmosphère et la sensation d'espace qu'elle donne.

L'exposition de M. Roll se borne à une étude de femme en buste, vue de dos, à profil fuyant, et se cambrant dans un mouvement qui accentue le jeu des muscles ; la touche ferme et assouplie, la gamme claire et vibrante, qui se réchauffe

par le voisinage des tons ardents de la nuque, réjouiront ceux qui se plaisent à une maîtrise d'exécution peu commune. Et pourtant, il faut bien l'avouer, c'est surtout par ce côté de l'art qui n'en est que le métier, que l'exposition des pastellistes est curieuse, car l'idée en est presque généralement absente : beaucoup de virtuosité, peu d'imagination. Serait-ce donc uniquement pour le vain plaisir de renouveler la preuve (qui n'est plus à faire) de leur habileté de main, qu'une trentaine de peintres se sont concertés pour raviver la vogue du pastel ? A quelques exceptions près, leurs œuvres tendent à le faire croire.

JEAN ALBOIZE.

P. S. — En retournant visiter une dernière fois l'exposition des pastellistes la veille du jour où elle devait se clore, j'ai eu l'heureuse surprise, dans cette visite *in extremis*, de trouver là une œuvre de M. Puvis de Chavannes, installée le matin même. Ce tableau au pastel a pour sujet : *la Pitié*. Dans un paysage dont les lointains s'estompent des ombres crépusculaires, une blonde figure de femme qui symbolise les misères de toutes les délaissées, les infortunes de toutes celles à qui le sort fut inclément, s'affaisse sur un rocher dans une attitude de profond accablement, et semble près de succomber à l'angoisse d'un indicible désespoir. La nuit approche, le ciel est gris et froid, la lune y profile son pâle et mince croissant; pas une fleur, pas une herbe n'égaie l'aridité des rochers, seul un arbuste desséché où quelques feuilles mortes frissonnent encore au vent du soir, attriste plutôt qu'il n'anime la morne monotonie du site ; il semble que la nature se fasse la complice de cette désolation humaine. Mais voici que vers la désespérée s'avance une femme au doux regard, au noble maintien ; la majesté se devine en elle sous l'ample vêtement sombre qui la drape de la tête aux pieds : celle-ci symbolise la Charité. Elle s'incline vers la malheureuse, dans un mouvement d'ineffable sympathie, et lui prenant la main qu'elle retient entre ses mains jointes, elle l'exhorte, elle ouvre à l'espérance, à la vie, cette âme anéantie. Le tableau de M. Puvis de Chavannes est une œuvre rayonnante de la grandeur du sentiment qu'elle exprime, admirable par l'élévation du style, par l'harmonieuse simplicité de l'interprétation. En réalisant cette sublime conception de la Pitié, le grand artiste a fait œuvre de penseur et de poète.

J. A.





RAÏSSA

NOUVELLE



'ÉTAIT l'heure où de la nuit mourante naît en tremblant l'aube à peine rosée, tout enveloppée de brumes, et s'ouvre avec lenteur comme le premier regard hésitant d'une longue journée. Les immenses prairies de l'Ukraine sortaient frémissantes de leur calme et fécond sommeil. Sur la lisière d'un bois de chênes, bordé de hautes fougères et de frondaisons élancées, se détachait un couple de paysans, immobiles sous la verte transparence de la feuillée. L'homme jeune, bien découplé, les cheveux blonds coupés droit sur le front, sac au dos, un manteau brun, comme ceux des pâtres romains, lui tombant de l'épaule et drapant sa taille vigoureuse, tenait une immense faux à la main. La femme avait le type majestueux de la race slave de l'Ukraine, colorée et affinée par le sang moldave. Sa jupe pourpre et sa blanche chemise brodée éclataient comme une fleur énorme dans les teintes adoucies des ramures et des lointains.

— Adieu, Raïssa, disait-il dans le langage imagé, tendre et passionné de ces paysans, fils de vieux Cosaques, dont les chants amoureux et héroïques rivalisent avec les épopées guerrières des Scandinaves et les lieds mélancoliques des rives rhénanes. Adieu, ma colombe, adieu, ma vie. Dans trois mois les foins seront coupés. Je reviendrai et tu seras ma femme.

Elle souriait : ses yeux resplendissant d'une bonté sereine, s'élargissaient tristes sous leurs franges noires.

— Je le veux bien, dit-elle simplement.

Il la prit dans ses bras, la serra sur sa poitrine, puis, ôtant de son doigt un mince anneau d'or, le lui donna.

— Raïssa, prends et porte cet anneau comme je te porte autour de mon cœur. Que nos garçons le voient et sachent que tu es prise. O Raïssa, ô mienne, adieu...

Elle mit l'anneau à son doigt et devint toute rouge, puis murmura, avec ce timbre chantant et profond de la femme slave :

— Reviens, mon bien-aimé, mon maître dès cette heure!...

— Adieu, ma vie, adieu !

Le faucheur partit à grands pas sans se retourner ; Raïssa, de la main ombrageant ses yeux, le suivit longtemps du regard à travers les arbres où il s'enfonça et disparut. Il partait, comme chaque été partent les jeunes hommes des plaines du Dnieper, du Dniester et du Don, pour s'enrôler dans les innombrables armées qui fauchent le foin des steppes. Il partait. Sa voix qui chantait arrivait encore aux oreilles de Raïssa, immobile, qui déjà ne le voyait plus. Quand tout écho de sa présence visible se tut, elle poussa un soupir profond et s'en retourna au village.

Raïssa était la fille aînée d'un riche paysan ukrainien. Sur les bords escarpés du Dniester, sa maison blanche et basse, faite en torchis, s'abritait d'un énorme toit de chaume, brodé d'iris et de longues graminées panachées. Un grand verger la cachait presque entièrement. Huit enfants, vigoureux et tapageurs comme des louveteaux, la remplissaient de rires et de vacarme. La mère avait de la besogne, à filer, à coudre et à cuire pour tout ce monde exigeant et joyeux — sans compter le père qui n'aimait pas plaisanter, dont la main était leste, le regard impérieux et la voix dure ; il fallait que tout marchât à l'heure et proprement. Les poules, les canards, les bestiaux, six paires de bœufs gris aux cornes recourbées, dix chevaux, deux cochons énormes et roses grouillaient dans la grande cour et jusque sous le porche de la maison.

Raïssa était renommée dans les villages d'alentour pour sa beauté, sa force et son sévère orgueil. Jamais elle ne riait haut. Il y avait dans sa façon de danser une dignité souveraine ; on aurait dit d'un cygne qui nageait. Quand, le soir, sur l'herbe de la commune elle menait les rondes et les chœurs des jeunes filles pendant des heures entières, elle avait un air royal. Elle balançait son mouchoir blanc comme une héronne bat doucement de son aile pâle en appelant sa couvée ; sa voix était profonde comme celle d'un homme. D'un homme aussi elle avait la gravité et la puissance de labeur. Elle ne s'essoufflait jamais ; jamais elle ne se hâtait. Le travail semblait se faire tout seul sous ses mains fortes et fines.

Depuis une année, un garçon du village voisin la courtisait. Ils se rencontraient le soir, la journée finie ; au printemps, dans les grandes herbes fleuries ;

plus tard, en été, au milieu des nappes fulgurantes de froments mûrs, plus hauts qu'un homme à cheval. Muets, marchant côte à côte ou assis sur un talus gazonné, appuyés l'un sur l'autre, doucement, longuement, comme ces grands oiseaux de marais, immobiles, rêveurs et se serrant de l'aile, ils passaient les heures à couver leur félicité latente, inexprimée, insondable, presque inconsciente, plongés dans le songe des prémices de leur union. Les paysans de ces pays vierges sont des poètes intuitifs ; leur langue sonore est la langue même de l'amour, leurs graves mélopées nationales en sont l'écho le plus intense.

Enfin le printemps fit place à la saison des foins. Des milliers d'hectares attendaient les faucheurs. On ne connaissait pas encore ces machines américaines qui, traînées par deux chevaux, font plus de besogne dans une journée que cent hommes dans une semaine. Michel devait partir comme les autres. Fils d'un riche éleveur de moutons, beau garçon, vingt-cinq ans, gai, généreux, brave, il était le meilleur parti de toute la contrée. Quand il s'en vint, chapeau bas, demander la main de Raïssa à son père, celui-ci l'accueillit à bras ouverts. Pressant son futur beau-fils sur sa poitrine couverte d'une barbe luxuriante qui grisonnait, il lui déclara que leurs noces se feraient à la mi-octobre, avant le grand carême de l'hiver, époque de jeûne où nul ne peut manger de poisson, d'œufs ou de viande, ni se marier.

Un mois après le départ de son fiancé, la mère de Raïssa mourut. Elle avait fait un effort en soulevant l'auge creusée dans un tronc de bouleau où s'abreuvent les bœufs ; prise d'horribles souffrances d'entrailles, elle expira au bout de quelques jours. Quand on alluma près de sa tête le cierge jaune des agonisants, ses dernières paroles furent :

— O Raïssa, à présent, c'est à toi d'être la femme du père et la mère des petits, tu le sais. Surtout, veille sur Lisa, elle me donne du souci, il faut la tenir d'une main ferme.

Après la mort de la ménagère, Raïssa prit sa place tout naturellement, et sans hésitation, sans faiblesse, elle portait, du matin au soir, le poids de toute la maison, lavait, travaillait, préparait les repas, et jamais dès lors on ne la vit le soir, parmi ses compagnes, mener, haute et fière, les rondes du village. Jamais, quand les amies vont deux par deux, les bras entrelacés, blanches sous les blancheurs de la lune, errer dans les taillis ou dans les blés de seigle, elle ne s'attardait plus avec elles. On ne la voyait plus passer avec sa démarche grave parmi la foule joyeuse les jours de foire. Le dimanche, après la messe, les jeunes gens et les jeunes filles allaient sans elle chercher les beurrés, luisants comme des boutons de cuivre, entre les mousses et les fougères. Une intense et muette tristesse, empreinte sur ses nobles traits, seule démentait sa sérénité passive. Elle avait maigri, pâli, et n'en semblait que plus majestueusement belle ; son sourire était devenu rare, ses paroles encore plus.

Les trois mois s'écoulèrent, le faucheur revint. Un soir que Raïssa avait couché les enfants, elle puisait de l'eau avec Lisa, sa sœur, moins âgée qu'elle d'un an, petite, fluette et mignonne autant qu'elle était haute et svelte dans sa superbe structure. Le nez retroussé, les cheveux crêpelés, couleur filasse, que Lisa tenait de sa mère finlandaise, la faisaient surnommer l'Allemande. Raïssa machinalement, d'un mouvement régulier, tournait la poulie qui criait sous la corde mal graissée, et Lisa folâtrait comme un jeune chien autour d'elle, sans dérider la « petite mère », comme tous l'appelaient à présent. Dans le crépuscule tombant, elle se retourna tout à coup et vit son fiancé devant elle. Le seau lui tomba des mains. Muette, elle les essuya sur son tablier bleu et lui fit signe de la suivre. Ils marchaient en silence. Parvenue au bout du verger, elle s'appuya contre un arbre et, sans hésiter, lui prenant la main, les yeux baissés, de cette voix douce et profonde qui était une incarnation mélodieuse d'elle-même, elle dit lentement :

— Tu sais, Michel, c'est fini pour nous.

Il hocha la tête affirmativement ; il avait appris la mort de la mère. La pensée ne lui vint même pas de disputer l'arrêt de la fatalité. Il ne pouvait ôter aux orphelins leur mère.

— Adieu donc, mon âme, continua-t-elle, adieu ! Comme le jour mourant pleure le soleil disparu, comme dans la nuit pleure la colombe le ramier envolé, je te pleurerai, je te pleurerai toujours. Toi, tu dois m'oublier, sois heureux.

Elle lui ouvrit la porte de l'enceinte et le poussa doucement dehors. Il eut un gémissement de bête blessée, mais obéit : sans se retourner, sans une larme, il partit. Alors Raïssa s'assit sur la terre, et cachant sa figure dans ses mains crispées, de grands sanglots sans pleurs soulevaient sa gorge. Puis elle se leva et retourna au puits. Lisa la tourmentait, la questionnait, la plaignait, la boudait. Elle puisait de l'eau et de temps en temps disait avec un cruel sourire :

— Laisse, petite... Allons, il faut finir la besogne...

La nuit, quand tous dormaient, elle, sur le banc de bois qui lui servait de lit, enveloppée de son grand manteau brun, regardait les étoiles qui scintillaient à travers les carreaux fumeux de la petite croisée. Elle les voyait briller, froides et claires, si lointaines, si mystérieuses, éternelles. Elles lui semblaient sans pitié, semblables à des clous d'or perçant le ciel sombre. Son âme fondit, comme fond la plaine immense couverte de neige sous les brûlures du soleil printanier. Elle se mit à pleurer en silence, longuement, comme pleure une mère sur le cercueil de son premier-né.

Deux ans s'étaient passés. La famille grandissait. Le père devenait plus vieux, plus taciturne. La Lisa avait dix-huit ans, elle était légère et insouciante. Raïssa s'en tourmentait. Dès le matin, l'enfant s'élançait dehors, courait dans les champs, chantait, s'amusait et ne revenait qu'au soir tombant, telle l'alouette monte et

répand ses trilles stridents en se perdant au ciel : elle plane invisible dans la brume azurée jusqu'à la fin du jour, puis retombe dans son nid caché entre les sillons, épuisée, enfiévrée, pour y dormir jusqu'à l'aube nouvelle. Lisa avait une manière de tourner la tête de côté avec un mouvement vif comme une linotte fauve, et ses rires étaient pétillants, pareils à des fusées. Elle ne supportait aucun travail, et Raïssa regardant ses poignets minces, ses frêles chevilles, ses bras souples et lisses, la grondait avec douceur, comme on gronde un jeune chat. Elle en avait les yeux verts, le museau rond, rose et velouté, les membres déliés et bondissants. Lisa caressait beaucoup Raïssa. Celle-ci l'habillait et la parait comme une princesse. Lorsque, les jours de fête, Lisa mettait sa chemise de laine blanche brodée d'or et de soie rouge, passait à son cou bruni un collier de vraies perles et nouait un tablier orné de dentelles sur son jupon de pourpre, elle faisait honneur à la ménagère et la dédommageait des longues veillées d'hiver, heures de travail solitaire qu'éclairaient seules des baguettes de bois résineux, alors que, calme et froide, Raïssa filait le lin ou cardait la laine, laissant son âme et sa pensée se perdre dans les visions des jours finis.

Deux fois déjà Michel Volka était parti faucher les grandes steppes du Dniester, depuis l'automne où la mère de sa fiancée était morte. Il n'était pas encore marié. Le monde s'en étonnait. Il venait à présent souvent dans le village de Raïssa. Pendant quelques mois après leur séparation, il s'était tenu éloigné. On n'entendait plus parler de lui, pas plus que d'un mort. Mais insensiblement il était revenu parmi ses camarades. Sa gaîté, son entrain et sa belle mine n'avaient pas de rivaux. C'était lui qui menait le plus ardemment les rondes et dansait avec le plus de verve endiablée la Cosaque au milieu d'un cercle enthousiaste et bruyant. Lisa le plus souvent dansait avec lui, couple charmant, au milieu d'un cadre de jeunes filles et de jeunes gens entrelacés, roucoulant les tendres et sensuelles litanies qui rythment toute la comédie improvisée de l'amour, d'abord timide, hésitant, désolé, jaloux, puis heureux, vainqueur, extasié. Ils jouaient tous deux cette pantomime naïve et plastique; vieille comme le monde, éternellement jeune comme lui, leur mimique incomparable suivait avec justesse et poésie la musique large, triste ou voluptueuse des peuples slaves, qui de la vie ne savent que le labeur et l'amour.

Un jour, le village apprit que Michel était le fiancé de Lisa. On applaudit. Pour la famille c'était une compensation, une sorte de fidélité. Cependant nul n'osait en parler à Raïssa — pas même son père. C'est qu'aussi elle avait un air si austère. Elle semblait porter le voile invisible d'une nonne ou d'une grande sainte brune. Ce n'était pas toujours facile de l'aborder, elle qui était si bonne avec les enfants et sa capricieuse sœur Lisa. Michel venait à présent dans leur maison; il apportait des friandises aux petits garçons, noisettes, sucre d'orge ou grains de tournesol; il osait à peine parler à Raïssa — à Lisa jamais devant elle.

Un soir qu'elle filait sa quenouille, assise sur le seuil de sa maison, Michel était étendu sur l'herbe à ses pieds, et Lisa, autour d'eux, sautillait, disparaissait, revenait, chantonnant comme un merle qui ne tient pas en place. Mais Michel et Raïssa ne disaient mot. Les heures passaient, le soir s'assombrissait; pas une fois leurs yeux ne se rencontrèrent. Enfin il se leva de toute sa hauteur, secoua ses cheveux et partit en disant : « Au revoir — il faut se lever de bonne heure demain pour aller à la ville. » Raïssa ne bougeait pas, elle filait; la quenouille tournait vite, vite; ses doigts semblaient des éclairs. Elle ne leva pas les yeux. Lisa s'était presque endormie à ses genoux, où elle était venue se jeter, lassée de son agitation perpétuelle, et sa tête blonde reposait, légère, sur le grand tablier brodé de sa sœur.

— Pourquoi, ma colombe, ne me dis-tu pas que tu vas être la femme de Michel? fit tout à coup Raïssa; mais très bas, si bas que fût sa voix, elle réveilla en sursaut Lisa, qui se dressa, les yeux grands ouverts, rouge et tout effrayée.

— Tu crois donc, continua Raïssa, que je suis aveugle et que mes yeux ne savent pas lire l'amour dans les yeux des autres? Lisa, pourquoi vous cachez-vous de moi?

Lisa, sans répondre, se serra contre sa sœur...

— Ma petite âme, réponds-moi! dit Raïssa, laissant tomber sa quenouille.

— O Raïssa, j'avais peur, tu sais!... Michel aussi; dit Lisa en cachant sa rose figure sous le visage très pâle de son aînée.

— Lisa, fit Raïssa en se levant tout à coup, ce qui est mort est mort, oublié comme la neige de l'autre hiver. Il faut s'occuper de votre mariage, continua-t-elle d'une voix brève; puis, voyant Lisa en larmes, elle la prit sur son cœur, l'embrassa, lui caressa les cheveux de sa belle main brune, ramassa sa quenouille et, d'un pas lent, rentra dans la maison...

Le lendemain, tout le village apprit que Lisa et Michel allaient être mariés le mois suivant. On fit de grands préparatifs. Les deux familles étaient riches, le mariage désiré des deux côtés. Michel, le premier moment d'embarras passé, se sentait délivré d'un grand poids. Il avait repris toute sa gaité, son insouciance, et se sentait libre de paroles et d'action devant Raïssa qu'il traitait absolument comme la mère de Lisa. Elle était si calme, si pâle, si sereine et souriait avec tant de bienveillance, lorsqu'il lui parlait de sa maison, de son ménage, de ses affaires et de Lisa!... Jamais un pli ne fronça son front : seulement elle travaillait sans relâche et, dès l'aube jusque bien après le soleil couché, elle se créait toujours de la besogne. C'est qu'aussi il fallait équiper et harder la fiancée. Elle prépara tout, linge, habits, vaisselle, comme pour une fille de reine. Rien n'était trop beau. Elle disait, avec son sourire mystérieux :

— Lisa aura deux trousseaux, le mien avec le sien.

Une fois, pourtant, que Michel, le bras autour des épaules de Lisa, la serrant contre lui, disait en riant et fermant un peu les yeux : « Tu sais, Lisa, il faudra que nous ayons beaucoup d'enfants, j'aime bien les petits et tu seras une bonne mère, comme Raïssa ». Celle-ci se leva brusquement, blanche, les regarda tous deux avec quelque chose d'étrange dans les yeux, et s'enfuit. Les autres n'y firent pas attention.

Le matin du jour nuptial, dès l'aurore, Raïssa réveilla sa sœur avec un baiser sur le front; les jeunes voisines, parées et couronnées de fleurs, arrivèrent bientôt. On commença à habiller la fiancée. Chaque vêtement, chaque fleur, chaque bijou fut attaché avec les chants usités du rite populaire, car tout devient un symbole, rappelle un souvenir, évoque un espoir dans les cérémonies légendaires des épousailles chez ce peuple naïf et superstitieux. Puis, on l'amena devant son père qui l'attendait pour la bénir avec l'icone sainte. Lisa se prosterna à ses pieds; il la releva en l'embrassant. Puis les jeunes filles et les matrones l'emmenèrent à l'église où, à leur approche, le diacre commença la bénédiction nuptiale. Les cloches sonnèrent. La procession s'approchait lentement de l'autel. On couronna le jeune couple de deux diadèmes en cuivre, on les mena trois fois autour de la table sainte, on leur fit boire le vin sacré à la même coupe, ils échangèrent les anneaux, le chœur entonna le cantique des cantiques et la cérémonie fut accomplie. Les nouveaux mariés sortirent de l'église, suivis de tous les assistants, montèrent dans des télégas et au triple galop partirent pour le village de Michel, où devait avoir lieu le dîner de noces; toute la journée on dansa, on chanta, on but, on rit, on s'amusa.

Michel et Lisa, seuls, étaient assis, muets, sous les images saintes, au haut de la grande table. Ils attendaient le soir. A chaque nouvel arrivant, ils se levaient, saluaient, et remerciaient de l'honneur qu'on leur faisait. Raïssa pensait à tout; elle se prodiguait, elle servait, découpait les viandes, donnait à boire; elle ne sentait point de lassitude. Le père de Michel la regardait avec admiration.

Enfin, le soir vint et pendant qu'autour de la maison, dans le verger lumineux aux clairs rayons de la lune, les jeunes filles et les garçons chantaient l'hymne de l'épousée, Raïssa mena sa sœur dans la chambre nuptiale où de ses mains elle avait fait le lit et préparé la chemise de la mariée, selon la coutume des mères. En silence, elle la déshabilla, puis, lui prenant les deux mains, elle la regarda longtemps. Deux larmes limpides coulaient sur ses joues amaigries.

— Sois heureuse, sois très heureuse, ma colombe, murmura-t-elle tendrement en la serrant avec force dans ses bras. Petite, petite Lisa, dit-elle, avec un sanglot terrible, bonsoir! Puis, sur le front de la mariée, elle mit un long, un grave, un maternel baiser.

Raïssa ne voulut pas retourner avec les autres convives de la noce, dans les télégas. Ils partirent sans elle, chantant, hurlant, bousculés et bousculant. Elle revint chez elle à pied, tranquillement, à travers les prairies endormies, sous les lueurs veloutées de la lune. Raïssa avait dix verstes à faire... Elle marchait, les yeux droits devant elle, les lèvres serrées et d'un pas très régulier. L'aube se rosait quand elle ouvrit le loquet de sa porte ; elle entra dans la cuisine et se mit à préparer la soupe des enfants.

TOLA DORIAN.





PRAIRIAL

Le long des peupliers dont les hautes ramures
Frémissent de plaisir sous le soleil levant,
La prairie, océan de fleurs et d'herbes mûres,
Ondule à petits flots, avec de doux murmures
Dans un léger souffle de vent.

Les grillons, par milliers, au seuil de leur cabane
Attendent qu'un rayon venant les visiter,
Sèche et fasse vibrer leur aile diaphane,
Et, pour la pauvre fleur qui lentement se fane,
Leur permette encor de chanter.

Et les pesquiers (1), *dont l'eau jadis versa les sèves*
Aux gazons par l'hiver racornis et brûlés,
Captifs parmi les joncs croisés comme des glaives,
Ressemblent maintenant à des yeux pleins de rêves,
Fixes et de longs cils voilés.

(1) Bassins d'irrigation.

Mais un bruit singulier s'entend depuis l'aurore,
Là-bas, vers le chemin, — un bruit sourd, cadencé,
Qu'un autre bruit parfois interrompt, plus sonore,
Puis qui reprend, s'arrête et recommence encore,
Sur un rythme lent balancé.

Le lézard est surpris, le grillon s'inquiète,
Un papillon, grisé d'amour et de sommeil,
Quitte sa fleur, ainsi qu'au chant de l'alouette
Roméo s'échappait des bras de Juliette,
Furieux contre le soleil.

Les fourmis qui dans l'herbe ont fait leurs pyramides
S'effarent, et déjà songent à se cacher ;
Et mille infiniment petits, doux et timides,
Se hâtent de grimper le long des joncs humides,
Comme des guetteurs au clocher.

Soudain, un bourdon jaune à cuirasse éclatante
Retourne, ayant rempli son rôle d'éclaireur :
« Alarme ! » Les faucheurs, la gorge haletante,
Montent, montent toujours ! et le pré dans l'attente
Semble frissonner de terreur.

* * *

Les faucheurs !... Ils sont deux, quatre, six à la file,
Bras nus, légèrement inclinés en avant,
Le haut du corps tournant sur sa base immobile,
— Fantastiques guerriers dont l'ombre se profile
Au loin sur le soleil levant.

De droite à gauche, avec un bruit frais et sonore,
L'acier bleuâtre glisse et coupe herbes et fleurs
Dont le parfum dans l'air lentement s'évapore ;
Et le grand pré que l'on dépouille et déshonore
Par tous ses brins verse des pleurs.

Tels que par rangs épais, après une bataille,
Fantassins, cavaliers, mêlés et confondus,
Gisent, portant au sein quelque secrète entaille,
Les beaux foins empourprés où s'abritait la caille
Sèchent au soleil étendus.

Et si l'on cherchait bien dans les touffes flétries
Du grand trèfle incarnat sur le sol pâlissant,
Peut-être on trouverait quelques têtes meurtries
De perdrix rouges, — fleurs vivantes des prairies, —
Mortes sur leur nid plein de sang.....

***

Mais les faucheurs lassés, debout dans la lumière,
S'arrêtent, ruisselants, les yeux à demi-clos,
Pour regarder venir une accorte fermière,
Qui leur rendra leur joie et leur force première
En leur versant son vin à flots.

Puis, tandis que l'essaim des faneuses alertes
Envahira le pré, riant et folâtrant,
Faisant sous le râteau bondir les herbes vertes,
Et laissant s'échapper des robes entr'ouvertes
Des parfums de foin odorant;

Les faucheurs, allongés à l'ombre des vieux chênes,
Dormiront un moment sur leurs bras repliés ;
Puis, — l'ombre ayant grandi dans les couches prochaines,
Et les bœufs secouant leur clochette et leurs chaînes
En se frottant aux peupliers, —

Les dormeurs réveillés planteront dans la mousse
Leur enclume sonore; et le clair cliquetis
Du marteau sur l'acier que l'herbe drue émousse
Retentira joyeux, scandant la chanson douce
Des ruisseaux sous l'aulne blottis.

Allons, faucheurs, debout! le jour baisse, à l'ouvrage!
Et — comme les héros épiques d'autrefois,
Dont les bras se lassaient plutôt que le courage,
Après avoir soufflé, revenaient avec rage
Sur les ennemis aux abois, —

Les faucheurs reposés, rebouclant leurs ceintures,
Sur le reste du pré se jettent vaillamment;
Dans les fraîcheurs du soir les herbes sont moins dures,
Et la brise, effleurant les plus hautes verdures,
Y gazouille amoureusement.

***

C'est fini : la prairie est jusqu'au bout fauchée,
Et les faucheurs, leur faux sur l'épaule, s'en vont,
Sous la lune qui rit au front des bois penchée,
Et sa douce lumière, en caresse épanchée,
Les suit dans le chemin profond.

L'air est tranquille et clair; une légère haleine
Le traverse et s'embaume en passant sur les prés;
Nul bruit que ceux des chars attardés dans la plaine,
Et, dans l'herbe, la frêle et vague cantilène
Des grillons enfin rassurés...

Mais la ferme, là-bas, comme un rucher bourdonne;
Enfants, valets, bergers, tout s'empresse à la voix
Du maître qui surveille, excite, gronde, ordonne.
« La belle fenaison, mes fils, que Dieu nous donne!
« La grange est pleine cette fois! »

Elle est pleine, en effet, pleine d'herbe odorante,
De filles et de gars en cheveux et pieds nus,
Bondissant sur le foin, et, dans l'ombre enivrante,
Se cherchant quelquefois, la tête délirante,
Le cœur gros d'élans inconnus;

Comme si tout l'amour dont vibraient les prairies,
— Amours d'oiseaux, amours d'insectes et de fleurs, —
S'échappant en parfums de ces tiges flétries,
Au sang des jeunes gens allumait ses furies,
Et leur joue avec ses couleurs ;

Comme si la nature en son creuset immense,
Forçait toujours la vie et la mort de s'unir,
Voulant que tout finisse et que tout recommence,
Et qu'une fleur fauchée exhale la semence
De quelque faucheur à venir.

FRANÇOIS FABIÉ.





CHRONIQUE



Le tableau de Raphaël, les *Trois Grâces*, dont la gravure fait partie de cette livraison, est une délicieuse miniature qui n'a pas plus de sept pouces de haut, peinte à l'huile, et qui a été acquise par Mgr le duc d'Aumale peu de temps avant qu'il fit donation à la France du château de Chantilly avec les collections artistiques qu'il contient. Ce petit tableau fera donc partie du « Musée Condé » dont il sera une des merveilles.

Le sujet en fut inspiré à Raphaël par un groupe antique, placé dans la *libreria* du Dôme de Sienne, très mutilé, il est vrai, mais l'un des plus beaux morceaux de l'art grec qu'ait connus la Renaissance italienne. La prédilection que dut avoir Raphaël pour ce chef-d'œuvre de sculpture est attestée en outre par un magnifique dessin qu'il en fit aussi, antérieurement à la peinture dont nous parlons; ce dessin se trouve dans la collection de l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Quant au marbre antique, il continua à orner la bibliothèque de la cathé-

drale de Sienne jusqu'au jour où le pape Pie IX l'en retira et le fit transporter dans la galerie de l'Institut des Beaux-Arts. En cette place, il n'a plus, au point de vue de l'histoire de l'art, la même signification.

Quelques biographes du peintre d'Urbin placent en 1504, au commencement de son premier séjour à Florence, d'autres en 1506 la date où il peignit ce tableau des *Trois Grâces;* cette question n'est d'ailleurs que d'importance fort secondaire. Après avoir fait partie de la galerie Borghèse, ce petit chef-d'œuvre fut acquis par un certain Reboul, puis acheté par le peintre anglais Thomas Lawrence; de la succession de ce dernier il passa dans la galerie de lord Dudley, et à la mort de celui-ci il devint la propriété de lord Ward, à Londres. Le duc d'Aumale s'en est fait l'acquéreur, il y a peu de temps, au prix de 600,000 francs.

On a beaucoup parlé — ou, pour mieux dire, reparlé — en ces derniers temps, à l'occasion de la mort de M. Feuillet de Conches, du fameux exemplaire des œuvres de La Fontaine que, sous la Restauration, cet érudit amateur entreprit de faire illustrer de dessins originaux par les artistes de son temps, français et étrangers. Dè cette collaboration sans précédent il est résulté une merveille d'art, unique en sa manière, telle que nul bibliophile n'en a jamais réalisée, et dont M. Feuillet de Conches a publié ici même (1) la description détaillée et la curieuse histoire. Car cet exemplaire de La Fontaine a une histoire, et des plus extraordinaires; qu'on en juge plutôt par cet épisode que racontait notre collaborateur dans l'étude que nous venons de mentionner: « J'envoyai de mes feuilles en Chine, en Perse, aux Grandes Indes, à Constantinople, au Caire. Tout alla à merveille dans ces régions sacrées où naît l'aurore, si amoureuses de fictions, et des dessins charmants m'arrivèrent triomphants. Quelques-uns, il est vrai, ne m'arrivèrent qu'après d'étranges aventures, souvent douloureuses, et me semblèrent payés trop cher par de cruelles épreuves; ainsi le courageux et illustre Ferdinand de Lesseps, le promoteur du canal de Suez, alors au début de sa carrière (il était simple consul au Caire), s'était chargé de me faire encadrer de riches arabesques les pages du poème de la Captivité de saint Malo, dont la vie de sacrifice s'était passée dans ces régions. Il fit venir le plus habile enlumineur de l'Égypte, lui remit les feuilles du poème et lui demanda d'en décorer d'abord deux ou trois comme échantillons de son savoir-faire. Satisfait de ce premier essai, il fit prix pour le tout, orné avec le même soin. Le malheureux décorateur rapporta des dessins trop hâtifs et mal réussis. Ajoutez qu'il deman-

(1) Voir *L'Artiste* de 1881, tome II, p. 377 : *Un La Fontaine illustré*, par F. Feuillet de Conches.

dait pour son œuvre quatre fois plus que le prix convenu pour la besogne bien faite. « Je consentirais peut-être, bien qu'avec peine, à te payer le prix demandé primitivement, lui dit M. de Lesseps ; sinon le cadi se chargera du règlement. » L'artiste de mauvaise foi eut l'imprudence d'aller devant le cadi. Il fut condamné à recevoir autant de coups de bâton sur la plante des pieds qu'il excédait en francs le prix d'abord fixé par lui. M. de Lesseps demanda grâce, et le coupable en fut quitte pour une quinzaine de coups de gaule. »

L'aventure fait penser, ainsi que le remarquait notre regretté collaborateur, à certain conte de La Fontaine, *Le Paysan qui a offensé son Seigneur*, où le rustre, condamné à payer cent écus à moins qu'il ne préférât manger de suite trente aulx sans boire ni prendre de repos, ou recevoir trente bons coups de gaule, subit successivement un acompte de toutes les épreuves et finit par où il eût mieux fait de commencer, par vider sa bourse,

> Sans qu'il lui fût, dessus les cent écus,
> Ni pour les aulx, ni pour les coups de gaule,
> Fait seulement grâce d'un carolus.

Citer les noms des artistes qui ont contribué à l'illustration de ce livre équivaudrait à faire la nomenclature de tous ceux qui, en art, pendant la première partie de ce siècle, dans quelque genre que ce soit, ont eu une notoriété quelconque. Il y a plus : on y trouve des dessins exécutés par des dessinateurs de circonstance et qui ajoutent encore au recueil un attrait de curiosité tout spécial. De ce nombre est la fable *Le Lièvre et les Grenouilles* fort délicatement dessinée à la plume par le duc d'Orléans. Tous les détails de cette illustration sont racontés par M. Feuillet de Conches lui-même, dans l'article de *L'Artiste* cité plus haut ; nous ne saurions mieux faire que d'y renvoyer le lecteur. Mais il nous a paru intéressant de reproduire ici l'une des pages des *Fables*, afin de donner la mesure de l'intérêt artistique de cette œuvre merveilleuse en sa diversité. Nous avons choisi celle où se trouve le superbe dessin de Delacroix pour *Le Lion malade*. C'est à l'obligeance de madame la baronne Feuillet de Conches que *L'Artiste* doit cette bonne fortune ; nous lui en exprimons notre gratitude.

Notre éminent collaborateur avait pensé que « la littérature ne pouvait manquer à cette fête », et il demanda quelques pages à Béranger qui écrivit une longue notice sur les *Contes*. Silvio Pellico, qui goûtait fort La Fontaine, et Mme Amable Tastu écrivirent, chacun de leur côté et à des points de vue divers, leur appréciation sur le malin bonhomme. Enfin Chateaubriand, sollicité par M. Feuillet de Conches d'écrire une préface, répondit par la lettre suivante :

« *Paris, le* 29 *septembre* 1836.

« La misère, Monsieur, est une triste chose. J'ai vendu ma tombe pour vivre et ce n'est pas tout, j'ai vendu aussi ma vie ; je ne puis écrire une ligne aujour-

Cela nous met en méfiance.
Que sa majesté nous dispense :
Grand merci de son passe-port.
Je le crois bon : mais dans cet antre
Je vois fort bien comme l'on entre,
Et ne vois pas comme on en sort.



Imp. A. Lemercier

LE LION MALADE (LA FONTAINE)
Dessin d'Eugène Delacroix

d'hui qui n'appartienne au propriétaire de mes Mémoires, voilà ma fâcheuse position. J'aurais eu, Monsieur, un plaisir extrême à m'associer à vos travaux et à parler de La Fontaine. Je l'admire au point que quiconque s'avise de composer une fable après lui, est un homme jugé par moi.

« La Fontaine et Molière sont mes dieux. Les fables de La Fontaine sont de deux espèces : les unes offrent la comédie de mœurs des animaux. Le Lion, l'Ours, le Loup, le Renard, l'Ane, le Cheval, le Chat, le Coq, le Hibou, le Rat, etc., sont des personnages vivants peints d'après nature, et peints bien autrement que par les naturalistes. Les autres fables sont celles que j'appelle les grandes fables : dans *Le Chêne et le Roseau*, dans *L'Homme et la Couleuvre*, dans *Le Vieillard et les Trois jeunes Hommes*, il s'élève à la plus haute poésie et rivalise avec les plus grands poètes anciens et modernes. Je ne puis finir quand je parle de Jean. Sa réputation, certes, est immense et populaire, eh bien ! je soutiens qu'on ne le connaît pas encore, et que peu d'hommes savent ce qu'il vaut. Jugez donc, Monsieur, si j'aurais été heureux de joindre mon encens à celui que vous avez recueilli sur toute la terre, pour brûler à l'autel de ma divinité favorite.

« Croyez, Monsieur, à tous mes regrets ; recevez mes remerciements pour votre obligeante lettre et agréez, je vous prie, l'assurance de ma considération très distinguée.

« CHATEAUBRIAND. »

Dans une note de ses *Souvenirs d'un Curieux*, M. Feuillet de Conches a raconté une curieuse circonstance de ses premières relations avec l'auteur du *Génie du christianisme :* « J'avais été introduit chez Chateaubriand par son ancien secrétaire d'ambassade à Rome, M. Desmousseaux de Givré. Il avait permis que je me présentasse chez lui le dimanche ; j'assistais à sa toilette. Sa forte tête était trop lourde pour son corps grêle qu'il entourait de longs enroulements de flanelle. Il parlait peu. Un jour, la conversation tomba sur la famille des Napoléon. Il en fit un parallèle avec celle des Bourbons, et il dévoila, comme sans y penser, l'avenir de la politique : « Les Bonaparte, dit-il, n'ont que de « fausses racines dans le pays. Qu'ils reviennent, et ils ramèneront avec eux une « troisième invasion. »

Le livre dans lequel Feuillet de Conches a rapporté cette prédiction si singulièrement justifiée par l'événement, et qui est rempli de souvenirs personnels sur les hommes qu'il a connus durant sa longue carrière, n'a été imprimé qu'à cent exemplaires, rigoureusement réservés par l'auteur au cercle restreint de ses proches et de ses intimes. Ce n'est pas, à proprement parler, un livre de mémoires, puisqu'il a été écrit sans aucune préoccupation du public et sans d'autre prétention que celle d'intéresser les siens ; mais on y retrouve le charme exquis

qu'il mettait dans ses causeries, et cette bienveillance qui faisait le fond de son caractère. Nous en détacherons prochainement quelques pages pour les lecteurs de *L'Artiste*, grâce à la courtoise autorisation que nous en accorde la famille de l'auteur.

Nous avons publié ici même, le mois dernier, la liste des membres du jury d'admission des ouvrages d'art à l'Exposition universelle de 1889. Cette liste avait été dressée conformément à un arrêté du ministre du commerce, en date du 14 janvier dernier, par lequel il était établi que : « l'admission des ouvrages à l'Exposition nationale des beaux-arts en 1889 serait prononcée par un jury composé pour moitié de membres de l'Académie des beaux-arts et pour l'autre moitié, de membres nommés par le ministre », et l'on pouvait croire que ces dispositions demeureraient définitives; mais la Société libre des Artistes français qui, décidément, ne peut se résoudre à laisser organiser une exposition sans y immiscer sa part d'influences (on se rappelle qu'elle n'a eu ni repos ni cesse tant que l'institution du Salon triennal, fait en dehors d'elle et sous le seul patronage de l'État, ait été abrogée), a sollicité par des pétitions, par l'envoi de délégations et par une démarche de M. Bouguereau, président du jury de peinture pour le Salon actuel, et obtenu des ministres du commerce et de l'instruction publique que l'arrêté précité soit modifié, et l'élément électif introduit dans le jury d'admission de l'Exposition universelle.

D'après les nouvelles dispositions, ce jury est composé : pour un tiers, de membres de l'Académie des beaux-arts; pour un tiers, de membres nommés par le ministre de l'instruction publique; pour un tiers, de membres nommés à l'élection. Etaient électeurs tous les artistes français remplissant l'une des conditions suivantes : 1° membres de l'Académie des beaux-arts; 2° artistes décorés de la Légion d'honneur pour leurs œuvres; 3° artistes ayant obtenu aux Salons annuels soit une médaille, soit le prix du Salon ou une bourse de voyage; 4° artistes ayant remporté le grand prix de Rome. Le nombre des membres à élire, par suite de l'introduction dans le jury de ce nouvel élément, a été de 14 pour la peinture, 9 pour la sculpture, 8 pour l'architecture, 3 pour la gravure.

Ce scrutin a eu lieu le 14 avril au palais des Champs-Elysées; il a donné les résultats suivants :

Dans la section de peinture le nombre des votants a été de 376. Ont été élus : MM. Vollon, 229 voix; Tony-Robert Fleury, 212 voix; Detaille, 210 voix; Carolus Duran, 202 voix; Busson, 191 voix; Roll, 156 voix; Barrias, 137 voix; Humbert, 134 voix; Duez, 129 voix; Gervex, 128 voix; Pelouse, 124 voix; Bernier, 122 voix; Vayson, 111 voix; Dagnan-Bouveret, 110 voix. Viennent ensuite :

MM. de Vuillefroy, 108 voix; Luminais, 107 voix; Protais, 105 voix; Yon, 105 voix; Guillemet, 105 voix; Cazin, 100 voix; Aimé Morot, 86 voix; Emile Lévy, 85 voix; Luc-Olivier Merson, 81 voix; Hector Le Roux, 80 voix.

Section de sculpture, 168 votants. Élus : MM. Mathurin Moreau, 103 voix; Étienne Leroux, 89 voix; Levillain, graveur en médailles, 74 voix; Bartholdi, 69 voix; Gautherin, 64 voix; Vaudet, graveur sur pierres fines, 60 voix; Paris (Auguste), 51 voix; Alb. Lefeuvre, 49 voix; Cambos, 49 voix. Viennent ensuite : MM. Aubé, 45 voix; Galbrunner, 45 voix; Tony Noël, 33 voix; Caïn, 30 voix; Alphée Dubois, 30 voix.

Section d'architecture, 77 votants. Élus : MM. Pascal, 54 voix; Coquart, 53 voix; Ancelet, 52 voix; Raulin, 50 voix; Mayeux, 38 voix; Guadet, 32 voix; Normand, 30 voix; Thierry, 25 voix. Viennent ensuite : MM. Laloux, 24 voix; Corroyer, 22 voix; Hénard, 18 voix; Loviot, 15 voix; Sedille, 12 voix.

Section de gravure et de lithographie, 76 votants. Élus : MM. Chauvel, lithographe, 54 voix; Pannemaker, graveur sur bois, 39 voix; Léopold Flameng, graveur au burin, 34 voix. Viennent ensuite : MM. Waltner, 33 voix ; Robert, 23 voix, et Gilbert, 8 voix.

Nous rappelons les noms des membres de l'Institut appelés à faire partie de ce jury. Ce sont MM. Bonnat, Bouguereau, Boulanger, Breton, Cabanel, Cabat, Delaunay, Gérôme, Hébert, Lenepveu, Meissonier, Muller, Signol et Robert Fleury, pour la peinture; MM. Barrias, Bonnassieux, Cavelier, Chaplain, Chapu, Dubois, Falguière, Guillaume et Thomas, pour la sculpture: MM. André, Bailly, Daumet, Diet, Garnier, Ginain, Questel, et Vaudremer, pour l'architecture; et enfin MM. Bertinot, François, Henriquel Dupont, pour la gravure.

Nous rappelons également les noms des membres nommés par le ministère. Ce sont : MM. Arago, Benjamin Constant, Clément, Cormon, Français, Harpignies, Havard, Henner, Laurens, Lefebvre, Mantz, Moreau, Puvis de Chavannes et Rousseau, pour la peinture; MM. Burty, David, Degeorge, Delaplanche, Frémiet, Lafenestre, Mercié, Millet et de Ronchaud, pour la sculpture; MM. de Baudot, Bœswillwald, Comte, Guillaume, Lisch, Moyaux, Poulin et Ruprich Robert, pour l'architecture, et enfin MM. le vicomte Delaborde, Hédouin et Sirouy, pour la gravure et la lithographie.

MM. Benjamin Constant et Sirouy ont été désignés par le ministre en remplacement de Gustave Guillaumet et Ferdinand Gaillard, décédés, pour faire partie du jury qui, étant actuellement complet, sera prochainement convoqué pour la formation des bureaux dans les diverses sections.

Autres élections; nous avons, le précédent mois, enregistré le résultat du scrutin pour la nomination du jury de peinture au Salon de 1887, voici la nomenclature des artistes élus dans les autres sections. Sculpture : MM. Mathurin Moreau, Etienne Leroux, Chapu, Paul Dubois, Mecié, Saint-Marceaux, Doublemard, Barrias, Gautherin, Falguière, Guillaume, Bartholdi, Boisseau, Thomas, Guibert, Cavelier, Truphème, Albert Lefeuvre, Delaplanche, Cambos, Paris, Aimé Millet, Oliva, Morice, sculpteurs, Frémiet et Cain, sculpteurs d'animaux; Levillain, Alphée Dubois et Chaplain, graveurs en médailles; Auguste Vaudet, graveur sur pierres fines. Jurés supplémentaires : MM. Croisy, Boucher, Aubé, Carlès, Stenner, sculpteurs; Galbrunner, graveur sur pierres fines.

Architecture : MM. Vaudremer, Garnier, Questel, Bailly, Raulin, Pascal, Daumet, Coquart, André, Ginain, Mayeux, Diet, membres du jury; Sedille et Guadet, jurés supplémentaires.

Gravure au burin : MM. Didier, Waltner, Blanchard, Jules Jacquet; supplémentaires : MM. Achille Jacquet et Levasseur. — Eau-forte : MM. Courtry, Boilvin, Flameng, Chauvel (ce dernier, optant pour la lithographie, est remplacé comme juré titulaire par M. Lecouteux); Lefort et Champollion, supplémentaires. — Gravure sur bois : MM. Robert, Barban, Périchon, Baude; supplémentaires : MM. Gusman et Bertrand. — Lithographie : MM. Sirouy, Chauvel, David, Gilbert; supplémentaires : MM. Ciceri et Jules Didier.

L'administration du mobilier national et la conservation des palais nationaux viennent d'être réorganisés par un récent décret d'après lequel toutes les parties du palais de Versailles, non attribuées au Parlement, sont affectées à la direction des beaux-arts (service des musées nationaux). Il ne sera plus logé, dans chaque palais ou édifice quelconque relevant de la direction des bâtiments civils et des palais nationaux, qu'un seul fonctionnaire chargé du service et un nombre d'agents subalternes aussi restreint que possible, et réduit au chiffre nécessaire pour assurer la sécurité de l'immeuble, la nuit, en cas de sinistre. Il ne sera plus fourni d'ameublement aux agents logés. Toutefois, les fonctionnaires et agents actuellement en possession d'objets mobiliers appartenant à l'État seront autorisés à les conserver, à charge par eux de les entretenir à leurs frais.

Les divers services compris sous la dénomination de garde-meuble et de palais nationaux forment autant d'unités administratives distinctes. Ils sont soumis au contrôle d'une inspection spéciale. L'administration est représentée dans chacun d'eux par un fonctionnaire portant le titre de conservateur, pour le garde-meuble du quai d'Orsay; et de régisseur, dans les palais.



Ces divers fonctionnaires sont placés sous les ordres du directeur des bâtiments civils et des palais nationaux, avec lequel ils correspondent directement.

Le comité qui s'est formé pour élever un monument à la mémoire de J.-F. Millet, et dont nous avons mentionné précédemment la composition, a obtenu du ministre de l'instruction publique l'autorisation d'organiser à l'École des beaux-arts l'exposition des œuvres du grand artiste. La date de l'ouverture en est fixée au 9 mai prochain. Tous les amateurs qui possèdent des œuvres importantes de Millet, seront sollicités pour les prêter à cette exposition dont le produit sera consacré à l'érection du monument. C'est à Cherbourg qu'il sera érigé ; il supportera un buste du peintre dont l'exécution a été confiée M. Chapu. Dans une de ses dernières séances, le conseil municipal de Paris a voté une subvention de 1500 francs pour cette œuvre, « Paris pouvant revendiquer comme un fils d'adoption le peintre de l'*Angelus* ».

Eugène-André Oudiné, le graveur en médailles bien connu, vient de mourir dans sa soixante-dix-huitième année, à Paris. Élève d'André Galle, puis d'Ingres et de Petitot, il obtint en 1831 le prix de Rome pour la gravure en médailles. Il fut attaché ensuite au Timbre et à la Monnaie de Paris et acquit dans son art une célébrité universelle. Les sujets de médailles qu'il a gravés sont innombrables ; les plus marquants furent : l'*Amnistie*, l'*Exposition universelle*, l'*Annexion de Nice et de la Savoie*, les *Préliminaires de la paix de Villafranca*, l'*Apothéose de Napoléon Ier* d'après le plafond peint par Ingres.

Oudiné était aussi statuaire, il laisse un nombre important de sculptures, bustes, médaillons, statues. Il faut mentionner : *Bethsabée*, statue en marbre qui est placée dans la cour du Louvre ; la *Reine Berthe*, l'une des statues de femmes de France qui ornent la terrasse du jardin du Luxembourg ; un buste du *Duc de Richelieu*, etc. Au Salon de 1884, Oudiné exposa une statue en marbre de son maître *Ingres*, qui lui avait été commandée par le ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, et un buste d'*Hippolyte Flandrin* : ce fut la dernière exposition à laquelle Oudiné prit part.



LES LIVRES

Sonnets et poésies, par ÉMILE DE CERNÉ.



Ce n'est pas pour le public que M. Émile de Cerné a livré à l'impression le charmant recueil de ses vers, formé peu à peu, comme sans y penser, ne prévoyant guère qu'il devrait quelque jour, bon gré mal gré, céder aux exigeantes sollicitations de ses amis en réunissant pour eux, mais pour eux seuls, ses poésies en un livre. Par là s'explique la sincérité d'inspiration qui s'affirme à chaque page, et qu'on chercherait en vain dans les productions des rimeurs dont le besoin de notoriété est la première préoccupation.

Notre auteur est de famille bretonne, il a la nature méditative de cette forte race ; mais il est d'origine créole, comme le montre un de ses sonnets :

> Et ma patrie, à moi, n'est pas un coin banal
> De ce monde vieilli, sans vigueur et sans sève.....
>
> Dans une île enchantée, à l'éclat virginal,
> Aux fruits d'or et de pourpre, où le soleil se lève
> Du vaste sein des mers, j'ai fait le premier rêve
> — Presque un enfant encor — de l'amour idéal.

Mon berceau fut celui de Paul et Virginie.
C'est là, sur cette terre entre toutes bénie,
Que Bernardin rêva de leur amour charmant.....

et dans cette complexe origine on trouve la cause de l'accent d'austère et religieuse mélancolie mélangée à la grâce étrange et à la tendresse nonchalante qui émanent de ces poésies. Tout y est senti, tout y est vécu; et il a suffi au poète de laisser jaillir de son cœur les sentiments qui en débordaient pour charmer et pour émouvoir. C'est surtout par les grands bois et par les passions qui pleurent, qu'il a vu le monde. Nous voudrions pouvoir citer quelqu'un des sonnets qui forment la partie du recueil intitulée : *In memoriam ;* mais nous craindrions de profaner, pour ainsi dire, la délicatesse et l'élévation du sentiment qui l'a inspirée, et dont l'intimité commande le respect. Et nous le regrettons parce que c'est dans l'expression de ce sentiment qu'éclate la grandeur de son œuvre, et qu'il n'y a qu'une bonne manière de juger les poètes, qui est de les citer. Prenons au hasard parmi les pièces de moindre portée. En voici une dont le maniérisme précieux n'est pas sans grâce ni sans charme :

A LA REINE BENGALI

J'adore les oiseaux. Ils sont assurément
Plus près des cieux que nous, et celle que je chante
A d'un vrai bengali la grâce qui m'enchante.
Elle en a la douceur, le gentil mouvement ;

Elle en a les contours, le gazouillis charmant.
A l'entendre, à la voir, notre amour s'en augmente ;
C'est l'amour pur qu'inspire une idéale amante :
On sent que le ciel fut son premier élément.

Petit oiseau là-haut, ici-bas souveraine,
Par l'esprit et le cœur elle est doublement reine ;
Sous sa peau de satin court le royal sang bleu.

Peut-être est-elle encor d'une plus haute race :
Sur sa mignonne épaule, en y cherchant un peu,
Des ailes d'or d'un ange on trouverait la trace.

Le portrait de M. Émile de Cerné, qui est notre collaborateur à *L'Artiste*, a fourni à M. Deblois l'occasion d'une planche remarquable par la finesse de l'exécution et l'expression de vérité et de vie qu'elle accuse.

Histoire d'une grande dame au XVIII[e] siècle : La princesse Hélène de Ligne, par Lucien Perey ; Paris, Calman-Lévy.

Une récente publication, dont l'originalité et le piquant intérêt expliquent facilement le succès, nous fait connaître une personnalité féminine de la fin du dernier siècle demeurée jusqu'ici inconnue, et qui était assurément bien digne d'être tirée de l'oubli. Elle nous initie en même temps aux détails de l'éducation des jeunes filles de grande naissance, et à ce point de vue le travail de M. Lucien Perey (1) présente un intérêt tout particulier.

Au siècle dernier, les femmes exerçaient une influence considérable, et c'est elles qui faisaient aux jeunes gens une situation à leur entrée dans le monde. Un jeune homme faisait réellement ce qu'on peut appeler un début : il fallait réussir ou tomber, comme l'a dit le vicomte de Ségur, c'est-à-dire plaire ou déplaire aux femmes qui régnaient dans les salons et décidaient en souveraines. Aussi toute l'éducation était-elle dirigée dans ce sens et elle produisit de nombreuses générations de gentilshommes polis, empressés auprès des femmes élégantes et se plaisant dans le monde. Combien nous sommes loin de ce temps. — Mais aussi il faut savoir qu'une éducation soignée était donnée alors aux jeunes filles. On ne pensait certainement pas à leur bourrer la tête de dissertations scientifiques, on ne pensait pas à en faire des doctoresses, ni même des bachelières. Mais, placées dans des couvents de choix, élevées là par des religieuses appartenant toutes aux plus grandes maisons de France, elles puisaient des enseignements qui leur apprenaient de bonne heure la vie à laquelle elles étaient destinées ; nous n'approuverons certainement pas cette mode étrange qui faisait élever les fils sur les genoux de leurs mères et reléguaient les filles loin de celles-ci. Le grand monde ne connaissait nullement la vie de famille et les jeunes filles n'étaient nullement élevés non plus pour la vie de famille. L'existence d'une femme du grand monde excluait d'ailleurs toute possibilité de pouvoir s'occuper des enfants. Nous n'approuvons pas, bien entendu, ces faits, nous les exposons seulement. Les unes passaient la plus grande partie de leur vie absorbées par les devoirs de la cour, par la toilette et surtout par la coiffure qui tenait une place considérable dans la journée d'une jolie femme ; puis les relations du monde, la lecture, car alors on tenait à être au courant du mouvement littéraire. Puis on avait constamment de nombreux convives à dîner et à souper, où les conversations n'étaient point de nature à permettre la présence des jeunes filles. Les mères le sentaient bien et, en mettant celles-ci au couvent, elles prenaient encore apparemment le meilleur parti.

(1) On sait que ce nom est le pseudonyme d'une femme spirituelle et érudite à laquelle nous devons déjà de très intéressantes études sur le XVIII[e] siècle.

Hélène Massalska appartenait à l'une des familles les plus illustres de la Pologne; sa mère était une Radzivill. Les hasards de la politique — si fréquents et si violents dans ce pays essentiellement troublé — forcèrent son oncle, le prince évêque de Wilna, — elle devint orpheline presqu'au berceau, — à se réfugier à Paris où il retrouva Madame Geoffrin, qu'il avait connue à Varsovie. C'est elle qui décida que l'enfant — elle avait 8 ans — entrerait à l'Abbaye-au-Bois, où étaient élevées les jeunes filles de la plus haute aristocratie, à laquelle appartenaient également toutes les dames chargées de l'éducation des pensionnaires. Nous avons sur cette partie de la vie de la princesse Hélène les détails les plus circonstanciés, parce que dès son entrée au couvent elle entreprit la rédaction de mémoires qui ont été conservés. A son arrivée,elle fut presque reçue comme un être curieux, la plupart des élèves pensant comme Mademoiselle de Montmorency « que c'était drôle d'être une polonaise. » Elle fut mise à la classe bleue. On se levait à 7 heures pour être à l'étude à 8. On commençait par apprendre le catéchisme, on déjeunait, on allait à la messe, puis leçons de lecture, de musique, de dessin, de géographie, d'histoire; dîner à 1 heure, récréation jusqu'à 3 heures, leçons d'écriture, de calcul, de danse, goûter et récréation de 4 à 5 heures; harpe et clavecin; souper à 7 heures, à 9 heures et demie au dortoir.

Hélène tomba, peu après son entrée, gravement malade et demeura assez délicate pour qu'on crût devoir lui donner un appartement particulier, avec une bonne et une femme de chambre : possédant une grande fortune on ne lui refusait rien; elle recevait quatre louis par mois pour ses menus plaisirs, et son banquier avait ordre de fournir jusqu'à 30,000 livres par an pour son entretien. L'enfant était passablement espiègle et elle raconte plus d'un tour joué par elle pendant son séjour à l'Abbaye-au-Bois, où elle ne se fit, au début, pas aimer, ayant le grave défaut de s'être montrée d'abord volontiers « rapporteuse ». Après une aventure qui ne se termina pas à son honneur, elle renonça cependant à ce fâcheux penchant; dès lors, tout changea autour d'elle, et elle n'eut au contraire bientôt plus que des amies parmi les grandes et les petites.

Nous ne pouvons suivre la princesse Hélène pas à pas pendant ses années de couvent, mais nous nous arrêterons à un curieux épisode qui montre de quelle violence étaient capables ces demoiselles de l'Abbaye-aux-Bois.

Une des dames, par sa sévérité — elle était la seule de son espèce au couvent — avait excité l'animosité de toutes les pensionnaires et elle s'était réellement rendue impossible. On réclamait son changement. Comme l'abbesse résistait, ces demoiselles résolurent de faire quelque chose d'éclatant Un beau jour elles se réunirent à cinq ou six, et on dressa un plan, auquel toutes les autres jeunes filles furent invitées à se rallier. Quand on fut assuré de la quasi unanimité, on se détermina à agir. Il fut donc convenu qu'à la première classe tenue par

Mme de Saint-Jérôme — c'était le nom de la maitresse — on ne ferait rien de ce qu'elle dirait. Premièrement, deux élèves se prirent de dispute : Mme Saint-Jérôme intervint et, dans un moment de regrettable emportement, elle se laissa aller à frapper si malheureusement Mlle de Lastic, que celle-ci se blessa en tombant à terre. Les élèves s'emportèrent naturellement et, sous la menace d'être jetée par la fenêtre, la maîtresse dut battre en retraite. Mlle de Mortemart — depuis marquise de Rougé — prit alors le commandement des rebelles. « On décida, écrit gravement la princesse Hélène dans ses mémoires, qu'on traverserait le jardin, qu'on s'emparerait des cuisines et du garde-manger, et qu'on réduirait ces dames par la famine ». Ce qui fut exécuté sans retard. On expulsa les diverses dames présentes dans ces dépendances, sauf une que l'on garda de force « comme témoin qu'aucun dégât ne serait commis », et une converse pour faire la cuisine. Puis on se barricada et on envoya une députation porter à l'abbesse un ultimatum, réclamant l'expulsion de Mme de Saint-Jérôme et une amnistie complète. Mlle de Choiseul et la princesse Hélène se chargèrent du message, mais elles revinrent naturellement sans avoir rien obtenu. « Mme l'abbesse nous fit entrer et nous dit que c'était inouï! qu'une pareille aventure n'était jamais arrivée, même au collège, et elle demanda qui était à la tête de cette rébellion. Nous dîmes qu'elle avait été l'inspiration du moment, et qu'il semblait que la classe n'avait qu'une âme ».

Les jeunes insurgées s'installèrent pour passer la nuit et ne manquer de rien : elles enfoncèrent les portes de la boucherie et de la boulangerie : on soupa gaiement, on fit mille folies et il paraît que la dame prisonnière s'accommoda fort bien de la violence qu'on lui avait faite et prit largement part à ces divertissements. Des gardes furent placées aux portes pour éviter les surprises et le lendemain on se prépara à continuer. Dans le couvent, les dames ne savaient que faire; quelques-unes opinaient pour les mesures extrêmes et réclamaient l'intervention du guet. Mais l'abbesse s'y refusa, par crainte du scandale. et se contenta de faire appeler les mères de quelques-unes des pensionnaires qui se rendirent « dans le camp » et décidèrent leurs filles à les suivre. Puis une sœur converse vint annoncer que les classes étaient ouvertes. On se décida à obéir. Toutes les dames, même Mme de Saint-Jérôme, étaient à leurs postes. La directrice des études se contenta de dire qu'une punition exemplaire devrait être appliquée, « mais qu'enfin c'était le retour de l'enfant prodigue ». L'abbesse parut dans la journée sans formuler aucune plainte. Tout rentra dès lors naturellement dans l'ordre, et un mois après Mme de Saint-Jérôme fut remplacée.

Pendant qu'Hélène Massalska achevait d'écrire l'histoire des premières années de sa vie au couvent, le bruit de sa beauté, de son nom, de sa grande fortune, avait franchi les murs de l'abbaye : elle avait paru dans des bals de jeunes filles, elle avait joué la comédie avec un remarquable succès. Plus d'une mère, sou-

cieuse de l'établissement de son fils, avait jeté les yeux sur la petite Polonaise et dressé ses batteries, en cherchant à nouer des intelligences dans la place. La jeune fille ne tarda pas à s'en apercevoir, mais, en personne avisée, elle n'en témoigna rien : son plan était fait d'avance : elle connaissait mieux que personne la faiblesse du caractère de son oncle, et savait bien qu'elle ne ferait que le mariage qu'elle voudrait faire. Deux prétendants se déclarèrent tout d'abord : le duc d'Elbeuf, brillant grand seigneur qui ne possédait qu'une mince fortune, dont d'habiles intermédiaires poussèrent vivement la candidature, et le prince de Salm-Kyrbourg, élégant gentilhomme entre tous, mais perdu de dettes et de conduite, qui paraît avoir fait une assez sérieuse impression sur Hélène, pour qu'elle refusât, à cause de lui, de rien entendre en faveur du prince lorrain. C'est alors que l'on mit en avant le prince Charles de Ligne, qui, il faut le reconnaître, réunissait tout ce qui peut s'appeler un brillant parti. Hélène fut adroitement circonvenue : ses meilleures amies entrèrent dans le complot. Le prince Charles, fils de ce spirituel prince de Ligne, dont les mémoires et les lettres sont si justement prisés des esprits délicats, était beau, vaillant soldat, venant de donner des preuves d'une éclatante bravoure, très riche. Il se montrait cependant assez peu enthousiaste du projet, à cause d'un sentiment profond pour une amie d'enfance qu'il ne devait jamais oublier. Habitué néanmoins à un respect absolu de la volonté paternelle, il ne résista pas et le mariage fut célébré à l'Abbaye-au-Bois, le 25 juillet 1779. Les cadeaux furent splendides : le trousseau seul coûta cent mille écus. A l'issue de la cérémonie, une chaise de poste attelée de six chevaux, le postillon à la livrée rose et argent du prince, emmena le jeune couple au merveilleux château de Bel-Œil, où leur arrivée fut signalée par une fête absolument féerique.

Malheureusement, dans cette union, on s'était occupé uniquement des convenances, et les sentiments des deux jeunes gens avaient été mis de côté. Nous avons dit que le prince Charles de Ligne avait un sentiment auquel il ne renonça jamais, et avait seulement obéi à son père. Hélène avait été éblouie par la situation de la maison dans laquelle elle entrait, et, il faut le dire aussi, jusqu'à un certain point séduite par la grâce de son beau-père, pour lequel elle montra toujours une vive prédilection. Les débuts cependant du ménage furent heureux et les deux époux parurent d'abord charmés l'un de l'autre, avec une nuance de tendresse en plus chez le prince, qu'avaient surpris la beauté et l'esprit de la séduisante Polonaise. La vie d'ailleurs était exceptionnellement agréable à Bel-Œil, car les Ligne vivaient ensemble dans une intimité pleine d'abandon, de gaieté et d'entrain. Hélène jouissait avec passion de sa vie nouvelle, ayant hâte de goûter tout le plaisir inconnu à une petite pensionnaire. Elle plut à tous et sa gaîté était si communicative, que son mari lui-même, qui ne partageait pas ses préférences mondaines, était heureux de

son bonheur et la laissait s'y livrer sans contrainte. On peut ajouter que la bonté et l'esprit du père du prince Charles embellissaient cet intérieur d'une façon exceptionnelle : avec lui il ne pouvait y avoir ni contrainte ni ennui.

La vie à Bel-Œil était d'une animation extrême : les visites s'y succédaient sans cesse : on y venait de Bruxelles, de Paris, même de Vienne. Les officiers du régiment de Ligne y séjournaient tour-à-tour. Non seulement le prince tenait table ouverte, mais il y avait dans le château un certain nombre d'appartements toujours prêts à servir pour un séjour prolongé de visiteurs inattendus. On savait cependant y mêler aux plaisirs les occupations sérieuses. La matinée était consacrée à la musique, à la littérature, à la peinture. Le prince Charles lisait beaucoup et surveillait le domaine : amateur distingué de tableaux, il dessinait bien et gravait avec assez de succès. Mais, à partir de l'heure du dîner, le plaisir devenait l'unique occupation de tous. Hélène, cependant, regrettait Paris : en 1784, elle décida son mari à acheter un hôtel dans la Chaussée-d'Antin, et elle put, dès l'hiver suivant, se livrer enfin à la vie qu'elle rêvait depuis son mariage. Elle se laissa aller aux charmes de cette existence nouvelle avec une ardente coquetterie, ne distinguant personne d'ailleurs, mais cherchant à plaire à tous, tandis que son mari, de plus en plus absorbé par des goûts sérieux pour les sciences, lui paraissait chaque jour plus ennuyeux. Le 8 décembre 1786, Hélène donna le jour à une fille, qui fut reçue avec une vive joie par son grand-père. L'année suivante l'insurrection qui éclata en Flandres força la princesse de Ligne à se retirer à Vienne, dont la vie mondaine sembla bien terne à Hélène, auprès de celle de Paris. Son mari au contraire la goûtait fort : il s'y sentait plus à l'aise, étant intimement lié avec toutes les jeunes femmes de l'aristocratie, amies de ses sœurs. L'une d'elle lui inspira un sentiment plus vif, c'était la comtesse Kinsky, née Dietrichetein, dont l'histoire romanesque ajoutait encore au charme rare de sa personne. Son mariage avait été décidé par les parents des deux familles, sans se préoccuper des sentiments des jeunes gens. Le comte arriva juste à l'heure de la cérémonie; la messe finie, il conduisit sa jeune femme chez ses parents, lui baisa la main et lui dit : « Madame, nous avons obéi à nos parents, je vous quitte à regret, mais je dois vous avouer que depuis longtemps je suis attaché à une femme sans laquelle je ne saurais vivre, et je vais la rejoindre. » Puis il monta en voiture et il ne revint jamais.

Au commencement de l'été, le prince Charles partit pour rejoindre l'armée du général de Lascy, et Hélène obtint d'aller rejoindre son oncle à Varsovie (septembre 1787). Pendant que son mari guerroyait contre les Turcs et y montrait un courage qui lui méritait les plus éclatantes récompenses, Hélène se trouvait très heureuse à la cour galante du roi Stanislas, cour remplie de gentilshommes élégants et des femmes les plus jolies et les plus séduisantes. Elle y fut accueillie avec empressement et elle y tint bientôt une des premières places. Son palais,

inhabité depuis longtemps, fut rapidement métamorphosé par des ouvriers habiles, et devint un des plus somptueux de Varsovie. Quant à elle, délivrée désormais de la surveillance qui pesait sur elle à Bel-Œil, elle se laissa aller sans défense à l'entraînement irrésistible de cette vie de plaisir. Elle oublia le passé, son mari, son enfant resté en Flandres ; le prince Charles de Ligne n'existait plus, il ne restait que la princesse Hélène Massalska. Et elle ne pensait nullement à quitter la Pologne, tandis que sa belle-famille, offensée à bon droit de cette absence prolongée, gardait avec elle un dédaigneux silence.

C'est dans ce temps qu'Hélène connut le comte Vincent Potocki, grand chambellan du royaume, l'un des hommes les plus séduisants de la cour, divorcé une première fois et remarié à la comtesse Micielska, qui l'adorait. Hélène l'aima bientôt et on s'en aperçut promptement par le changement produit dans sa vie ; elle sortit beaucoup moins et uniquement pour aller dans les salons fréquentés par le comte. Celui-ci observait une craintive réserve, qui aiguisait encore la passion d'Hélène ; elle crut que ses goûts mondains le froissaient ; elle y renonça résolument et vécut presque dans la solitude. Puis enfin, un jour, Potocki se déclara et reçut l'aveu d'Hélène ardemment exprimé, mais auquel elle ajouta la déclaration qu'il n'avait rien à espérer de plus, tant qu'ils n'auraient pas l'un et l'autre recouvré leur liberté. Le comte la remercia et se retira, laissant la princesse dans un trouble difficile à décrire. Elle se sentait plus humiliée que satisfaite de ce qui venait de se passer, car, par un sentiment très humain, elle voulait bien rester sage, mais elle entendait en avoir l'honneur à elle seule ; elle s'était en effet préparée à lutter contre un amant passionné, et elle se trouvait en face d'un homme parfaitement maître de lui-même et plus raisonnable qu'elle. Elle se consola et attendit ; mais une nouvelle émotion, plus cruelle que toute autre, vint la surprendre. La comtesse Potocka lui fit fermer sa porte ; cela amena entre Hélène et le comte une scène violente, terminée par le brusque départ de celui-ci. La princesse n'y tint plus : oubliant toute prudence, elle partit pour le rejoindre et elle n'eut pas de peine alors à obtenir de lui que d'un commun accord, ils allaient demander le divorce, chacun de leur côté.

La nouvelle causa un grand tapage à Bruxelles, mais les Ligne, gravement offensés de l'escapade d'Hélène, se refusèrent à consentir au divorce. On peut supposer que si la femme qu'aimait le prince Charles eût été libre, la réponse eût été différente, mais on sait qu'il y avait un obstacle invincible à leur union. Cette décision désespéra la jeune princesse, et bientôt une bien plus grave inquiétude vint la saisir : le comte Potocki tomba gravement malade et fut pendant trois mois en danger. Hélène s'installa non loin de lui, le visitant en cachette et lui témoignant un dévouement de tous les instants, sans écouter son oncle qui lui offrait de tout oublier si elle renonçait à sa folle passion.

Les événements cependant allaient tout arranger. Lors de l'invasion de 1791,

le prince Charles fut tué dans une charge au combat de la Croix-au-Bois, en Champagne. Hélène apprit cette nouvelle, nous le disons à regret, avec une joie qu'elle ne put dissimuler. « Un boulet vient d'emporter le prince Charles, écrivit-elle sur l'heure au comte Potocki, je suis libre, c'est la volonté divine : ce canon était chargé depuis l'éternité ! » En même temps le comte Vincent perdait un de ses deux fils, et arrachait à sa femme son consentement au divorce en lui offrant de lui donner en échange son fils aîné. Tout marcha dès lors au gré des deux amoureux et trois mois après la mort du prince Charles, sa veuve épousait le comte Potocki. Tous deux revinrent alors en Ukraine, Hélène rentrant triomphante dans le palais du comte où elle n'avait pénétré qu'en tremblant pendant sa maladie. — Cte E. de Barthélemy.



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER



SOUVENIRS D'UN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS (1)

LES EXPOSITIONS ANNUELLES

ET

LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS

(Suite)



On trouve dans les lettres publiées alors par le *Paris-Journal*, sous le titre de la *Comédie des Beaux-Arts*, un écho de l'agitation extraordinaire qui sourdait en ce moment dans le monde des ateliers, des défiances en éveil, un reflet de l'incendie déjà flambant. On y voit des réunions d'artistes provoquées au Trocadéro pour y débattre leurs intérêts; on y voit, dans le Conseil supérieur, l'antagoniste non dissimulé de M. Turquet, M. Proust manœuvrant pour que soit confiée la solution provisoire

(1) Voir *L'Artiste* de 1883, 1884, 1885, 1886, 1887 *passim*, et plus spécialement de Mars, Avril et Mai derniers.

à une société qu'il a dans sa main par son entente avec M. Du Sommerard. M. le sous-secrétaire d'État semble se prêter tout d'abord à toute combinaison qui le soulagera de sa responsabilité; il va au-devant de la proposition de son rival. « Sur l'invitation de M. le sous-secrétaire d'État, déclarant, devant le conseil supérieur, avoir hâte de remettre aux peintres et aux sculpteurs le soin de leurs Salons annuels, la société Taylor, forte de ses six mille adhérents et de ses trente-sept ans de durée, avait offert les bons offices de sa respectabilité éprouvée et de sa longue pratique des expositions. A peine avait-elle déposé ses propositions et son projet de contrat entre les mains de M. Turquet, qui faisait mine alors de lui être favorable, qu'elle a été huée, villipendée, conspuée et traitée, ou peu s'en faut, de capucinière bonapartiste, par la société libre des artistes suscitée juste à point. Cette société libre, en faisant ainsi le jeu et la besogne occulte de M. le sous-sécrétaire d'État, a montré en cette occasion un rare et perspicace discernement des intérêts supérieurs de ses commettants et de leurs confrères. Elle s'en apercevra le 12 janvier et se verra bernée. La société Taylor s'est désistée devant les injures de M. Turquet insérées dans le *Gaulois* du 22 décembre, et la société libre, qui n'avait dans l'imbroglio d'autre mission que de la démolir, l'a aussitôt suivie dans la même trappe. Aujourd'hui la trappe est fermée, le terrain est libre, nu comme la main; rien ne paraît plus, que va-t-il se passer? L'éternelle scène des Grecs aux jeux Olympiques, quand le consul romain leur fit annoncer la liberté rendue : tout d'abord de prodigieuses exclamations de joie, à faire tomber les oiseaux du ciel; de vains discours ensuite, puis la supplication aux Romains de les délivrer de cette gênante liberté. »

Dieu merci, tous ces fâcheux pronostics du *Paris-Journal* ne se réalisèrent point. Si l'administration renonçait de mauvaise grâce à son privilège de gouverner en pleine autorité les expositions annuelles, et espérait toujours rattraper ce privilège par quelque malin biais et par l'indécision des artistes, habilement entretenue dans leurs groupes divers, le vœu, nettement formulé par le conseil supérieur des Beaux-Arts, de laisser désormais aux artistes le soin d'organiser eux-mêmes leurs expositions annuelles, ne permettait plus le recul ni la reconquête des anciennes situations, avec le droit de désignation du jury tel qu'on l'avait rêvé. C'en était fait des expositions par l'État, et la cause était perdue pour lui. Il allait suffire d'un de ces mouvements de droit bon sens que l'on trouve quasi toujours aux instants vraiment critiques, dans les assemblées menacées, pour faire rompre et traverser victorieusement aux artistes ces arrière-tissus de toiles d'araignées où l'on espérait les arrêter jusqu'à la dernière heure. Je tremblai d'inquiétude jusqu'à cette dernière heure, c'est-à-dire tout un mois encore, jusqu'au 17 janvier. Mais dès le 13 décembre 1880, mon vieux projet de 1863 avait victoire gagnée. Les artistes étaient maîtres de leurs Salons, et, s'ils le voulaient, maîtres de toutes leurs affaires.

Vous savez le reste, et je n'aurais guère besoin de pousser plus loin mon histoire. Le rédacteur de l'intéressant avant-propos placé en tête de l'*Annuaire de la Société des Artistes français* a raconté en quelques pages les premières heures décisives de la brusque révolution qui mit au monde, un peu comme avec un forceps, cette utile association des artistes, et les contraignit, après une hésitation de dix-huit années, à se constituer du jour au lendemain pour sauver l'exposition de 1881. « Le conseil supérieur des Beaux-Arts, dans sa séance du 13 décembre 1880, présidée par M. Ed. Turquet, député, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, exprimait le vœu de laisser désormais aux artistes le soin d'organiser eux-mêmes leurs expositions annuelles, et de ne réserver seulement à l'Etat que la faculté de faire de loin en loin des expositions restreintes. — Conformément à ce vœu, M. le Président du Conseil, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, prenait un arrêté en date du 27 du même mois, convoquant tous les artistes vivants, peintres, sculpteurs, architectes et graveurs, ayant été admis une fois au Salon, pour élire un comité de quatre-vingt-dix membres (cinquante peintres, vingt sculpteurs, dix architectes, dix graveurs), pour, d'accord avec l'administration des Beaux-Arts, régler les conditions suivant lesquelles se ferait l'exposition de 1881. — Ce vote eut lieu le 12 janvier 1881, sous la présidence de M. G. Lafenestre, inspecteur des Beaux-Arts, commissaire général des expositions. » — Suit une de ces listes pleines de bon sens, de droiture et de bonne volonté, comme en savent trouver les artistes, dans les jours où leurs plus graves intérêts sont en jeu, et où ils n'omettent que les noms qui à l'avance ont voulu être omis. « Ce comité convoqué régulièrement par le commissaire général des expositions, se réunit pour la première fois, le 17 janvier suivant, au palais de l'Industrie, où après avoir constitué un bureau provisoire, il reçut M. Ed. Turquet, député, alors sous-secrétaire d'État, lequel lui donnait connaissance d'un message exposant longuement la décision prise par le ministre, président du Conseil, déclarant formellement que, *pour donner satisfaction au vœu du Conseil supérieur, l'administration n'interviendrait plus dans les Salons annuels, mais qu'elle en remettrait la gestion libre et complète, la gestion matérielle et artistique, à tous les artistes français, l'expérience ayant suffisamment démontré, suivant ce message, qu'il n'y avait pas de transaction possible entre la gestion complète de l'État ou la gestion libre des artistes.* — Puis après avoir déposé ce message sur le bureau du comité, M. le sous-secrétaire d'État déclara qu'il croyait devoir se retirer, ainsi que les fonctionnaires attachés à son administration présents à cette réunion, afin de laisser au Comité toute sa liberté d'action. » — Le *message* de M. Turquet, décision suprême et un peu désespérée de l'administration, est une pièce de telle importance dans l'histoire de notre grande affaire, que nous ne pouvons, malgré sa longueur, nous priver de la citer dans toute son étendue. Nos lecteurs trouveraient bien

ce document dans les préliminaires du catalogue du Salon de 1881 ; mais les catalogues sont des livrets qui s'égarent aisément, et le morceau vaut la peine d'être conservé dans un recueil de meilleure garde.

« Le conseil supérieur des Beaux-arts, vous le savez déjà, — disait M. Ed. Turquet, reconnaissant la nécessité de rendre aux expositions officielles l'éclat et l'intérêt qu'on est en droit de leur demander, a émis le vœu que dorénavant ces expositions, comprenant la production choisie de plusieurs années, n'eussent lieu qu'à des dates éloignées. (Notons ici que ces expositions espacées et intermittentes, coupées par d'autres expositions quasi libres, étaient depuis longtemps l'idée fixe et non dissimulée de M. Guillaume, qui avait fait décréter l'exposition triennale sous le ministère de M. Bardoux.) — Tout en s'efforçant d'assigner ses véritables limites à la haute protection que l'État peut exercer vis-à-vis de l'art, le conseil ne pouvait oublier les intérêts des artistes, dont l'activité, chaque jour croissante, honore et enrichit notre pays. Ces intérêts respectables et multiples ne peuvent, on l'a reconnu, trouver leur satisfaction entière que dans les expositions annuelles, d'un accès plus facile. Le conseil a donc pensé qu'il fallait maintenir le principe de ces expositions, mais il a en même temps reconnu que l'État n'avait point à y intervenir directement, et que nul ne pouvait aussi bien que les intéressés les organiser au mieux de leurs intérêts. Il a proposé à M. le Ministre d'en offrir la gestion libre et complète, la gestion matérielle et artistique, à tous les artistes français. — C'est pour donner suite à ce vœu que j'ai invité tous les artistes français dont le nom est inscrit sur les livrets du Salon, à nommer un comité de quatre-vingt-dix membres, et que je viens aujourd'hui vous confirmer, au nom de M. le Ministre, les pouvoirs qui vous sont donnés par l'élection de vos confrères. — La mission que vous avez à remplir est simple et précise. Vous avez à prendre en main la gestion libre et entière, matérielle et artistique des expositions annuelles, aux lieu et place de l'administration. L'État n'interviendra plus dans vos affaires qu'à titre gracieux, si vous le désirez, par la concession temporaire d'un local, dans les conditions déjà faites à d'autres sociétés. — Vous aurez tous les bénéfices de l'entreprise; vous en aurez, comme il est juste, toutes les charges aussi. Les recettes seront encaissées par vous, les dépenses seront réglées par vous, vous serez seuls les maitres de fixer le nombre et la valeur des récompenses que vous jugerez à propos de décerner au nom de votre association. S'il y a quelques difficultés dans une première organisation, elles sont moindres qu'on ne se l'imagine; en tout cas, ce ne sont point des difficultés de nature à effrayer une association qui compte dans son sein tant d'hommes supérieurs, accoutumés à diriger des entreprises autrement longues et compliquées, ni à vous faire renoncer aux avantages considérables d'une liberté qui permettra à votre corporation de conquérir en peu de temps une situation aussi indépendante que celle dont jouis-

sent déjà, grâce à des efforts pareils, la Société des gens de lettres et la Société des auteurs dramatiques. — Vous avez encore tout le temps nécessaire pour vous organiser, c'est-à-dire pour établir votre acte de société, choisir votre conseil d'administration, former votre capital social, élaborer votre règlement, nommer votre personnel. Il suffit que vous soyez prêts à agir le 1er février. Dès que vous m'aurez présenté vos propositions, je m'empresserai de les soumettre à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à M. le ministre des Travaux publics, et à M. le ministre des Finances, qui auront, chacun en ce qui le concerne, à prendre les mesures nécessaires, et qui seront heureux, j'en suis assuré, de prêter leurs concours le plus bienveillant à votre initiative. Je vous prie de me faire connaître les décisions que vous aurez prises le 31 janvier au plus tard. — Ai-je besoin d'ajouter que le concours de l'administration, dans les questions d'un ordre général et élevé, vous fera d'autant moins défaut que son intervention n'aura plus à s'exercer dans des questions inférieures de détail? La franchise avec laquelle je vous parle doit vous être un sûr garant de l'intérêt que je vous porte. — Si l'État reprend sa liberté, en vous rendant la vôtre, ce n'est point pour se séparer de vous. Notre conviction profonde est que nous marcherons d'autant mieux d'accord, que nous marcherons plus librement côte à côte, et que la dignité des artistes, aussi bien que celle de l'État, sera mieux sauvegardée par l'exacte définition de leurs rôles respectifs. Le soin de faire des acquisitions et des commandes utiles à nos musées et édifices publics, celui de désigner au président de la République les artistes éminents qui méritent les distinctions honorifiques, nous paraît une tâche assez honorable à accomplir pour que nous n'en désirions pas d'autre. — Je suis d'ailleurs tout à fait rassuré sur l'issue de vos délibérations par la composition de votre comité. Le suffrage intelligent des artistes ne pouvait confier le soin de diriger leurs affaires à des maîtres plus respectés ni à de plus dignes confrères. Vos résolutions auront une gravité et une autorité qui s'imposeront à tous. L'expérience a suffisamment démontré qu'il n'y avait point de transaction possible entre la gestion complète par l'État ou la gestion libre par les artistes. »

C'était vraiment parler à d'honnêtes gens, à des gens de cœur, d'un ton trop dur et trop narquois. Ces phrases, toutes barbelées de défi et de moquerie, ne semblent point celles dont un sous-secrétaire d'État devait user s'adressant au grand corps des artistes, dans une heure de séparation solennelle, après 90 ans d'expositions organisées par l'État. Énumérer devant eux, à leur barbe, avec un cruel plaisir, à ces esprits si facilement nerveux, inquiets et troublés, tout ce qu'ils devaient en treize jours, sans une minute de répit, accumuler d'efforts et de résolutions capitales pour arriver à une organisation complète de la société la plus diverse et la moins naturellement cohérente, les épouvanter par la fantasmagorie de toute cette procession de ministres qui devaient, l'un après l'autre, contrôler et

éplucher leurs statuts, compter sur l'ahurissement de la première heure pour amener à merci les indisciplinés et les rêveurs d'indépendance, affolés de perdre le patronage si commode et toujours respecté de l'État, les railler sans pitié sur l'habitude qu'on leur prête avec ironie de « diriger des entreprises autrement longues et compliquées », tout cela, en vérité, n'était guère généreux, et suintait le dépit mesquin. Ce n'était point davantage adroit, car la mesure du hautain et du provoquant était dépassée ; et pour répéter sous cette forme agaçante, le mot de l'autre : « Se soumettre ou se démettre », encore fallait-il bien se rendre compte du monde particulier auquel le défi s'adressait. Il fut relevé celui-là et lestement, et fièrement, et bravement : à peine le sous-secrétaire d'État était-il sorti, avec une impétueuse majesté, de la grande salle des délibérations du palais des Champs-Élysées, que fut prononcée, par Guillaume, m'a-t-on dit, cette parole désormais célèbre dans l'histoire de notre école : « On nous jette à l'eau, eh bien ! nous nagerons ». — Et sur l'heure, fouettés par l'affront, se sentant soulevés par cet honnête cri de vaillance, ils se prirent à nager. — Ce beau moment de courage et d'enthousiasme a tout sauvé. Les 90 ne levèrent la séance qu'après avoir nommé un bureau définitif et le choix en était admirable : président, M. Bailly ; vice-président, MM. Guillaume et Bouguereau ; secrétaires, MM. de Vuillefroy, Ch. Garnier, Thomas et Jules Laurens ; trésorier, M. Brune, On ne pouvait montrer, dans une heure si perplexe, plus de raison ni de sang-froid ; et l'idée de choisir pour président l'architecte M. Bailly, je ne parle pas de la valeur de l'artiste, ni de sa haute honorabilité aimable, calme et conciliante, mais de sa qualité d'architecte, c'est-à-dire d'homme ayant par profession l'habitude des affaires, et de plus absolument étranger aux tiraillements d'ateliers, — fut vraiment un coup lumineux du sort, une bonne fortune sans pareille pour la société naissante ; — ajoutez, dans les bureaux élus des sections, les noms les plus autorisés ; peinture : président, Cabanel ; vice-présidents, Bonnat, Français ; sculpture : président, Cavelier ; vice-président, Thomas ; architecture : président, Boeswilwald ; vice-président, Ballu ; gravure : président, Jules Laurens ; vice-président, Bracquemond. — L'on peut dire que ces sculpteurs et ces peintres et ces architectes et ces graveurs, qui se trouvèrent désignés là d'inspiration pour représenter les intérêts les plus divers du grand corps qu'il fallait par ordre de M. Turquet, constituer bon gré malgré, à la diable et le pistolet sous la gorge, étaient tous, par leur intelligence ou leur fermeté, ou leur sens administratif, les fondateurs prédestinés de l'œuvre. On les eût cherchés longuement et à loisir qu'on n'eût su trouver mieux. — Et ils l'ont bien prouvé depuis, car c'est par ces élus de la première heure que la société a vécu, vit et vivra. Il faut dire que les 90 soutinrent et secondèrent leurs mandataires avec un ensemble et une discipline tout à fait dignes de la noble entreprise. La commission d'études nommée dans la mémorable séance du 17 janvier pour « trouver, d'accord avec un

conseil judiciaire, les bases d'un contrat d'association ou de statuts d'une société financière, chargée d'assurer, à titre d'essai, le fonctionnement du Salon de 1881 », soumettait, le 23 janvier, son projet de statuts au comité réuni en assemblée plénière, à laquelle assistait le conseil judiciaire composé de MM. Chaix d'Est-Ange, avocat à la Cour d'appel, J.-E. Delapalme, notaire, Engrand, avoué, E. Lecomte, agent de change, commissaire de surveillance. Dans la même réunion, 206,800 francs étaient souscrits par les 90 membres du comité, devenus ainsi actionnaires fondateurs. Le 28 janvier, trois jours avant le strict délai fixé par M. Turquet, l'acte définitif de la société, dressé par Me Delapalme, était signé par tous les membres du comité. M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts l'approuvait le 5 février. La société tout aussitôt publiait son règlement, et grâce à son activité, triomphe admirable, le Salon de 1881 s'ouvrait le 1er mai à l'heure accoutumée. La réussite en fut complète, les résultats financiers excellents. La société, dès ce moment, se sentait sure d'elle-même. Le jour de la distribution des récompenses, décernées par ses suffrages et sur ses propres ressources, elle put recevoir, sans fausse honte, les compliments du ministre. L'improvisation surprenante du Salon de 1881, accomplie sous la pression d'une force majeure par le grand comité élu le 12 janvier pour une tâche définie et temporaire, avait été l'œuvre vraiment difficile ; la tâche qui échut au nouveau comité élu le 3 novembre de la même année, plus commode peut-être grâce à la confiance déjà acquise par les artistes en leurs propres forces, n'était pas de moindre importance. Il s'agissait cette fois « d'établir les assises durables d'une association pour un temps indéterminé, afin d'assurer à jamais les expositions annuelles dans les conditions les plus libérales en faveur de la grande famille des artistes français. » — Après avoir combiné les préparatifs du Salon de 1882, le comité s'occupa, avec des études très mûries, de la rédaction des statuts définitifs de la société qu'il avait pour mission d'organiser. Ces statuts, souvenez-vous de cette date, furent approuvés, le 15 juin 1882, par le comité convoqué en réunion plénière. Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts les transmit au Conseil d'État, qui les adopta dans sa séance du 19 avril 1883. Le 11 mai suivant, par décret du président de la République, la société des artistes français, était reconnue d'utilité publique. Je ne citerai que l'article premier de ces statuts : « Il est fondé, entre les artistes français, une société qui a pour objet : 1° de représenter et défendre les intérêts généraux des artistes français, notamment par l'organisation des expositions annuelles des Beaux-Arts ; 2° de prêter aide et assistance à ses membres dans toutes les occasions où cela pourrait leur être utile. — Elle prend le titre de *Société des Artistes français.* »

Cette définition n'est point celle d'une société très ambitieuse, et sans doute on a bien fait de la formuler ainsi. Mieux vaut se produire avec modestie, que d'effrayer les gens au début, en se vantant et promettant plus qu'on ne peut tenir

de sitôt. Quand les statuts prévoient à quoi sont affectées les ressources de la société, c'est « 1° à l'organisation et au fonctionnement des expositions annuelles; 2° aux acquisitions et dépenses pour objets mobiliers ou immobiliers, votées soit par le comité, soit par l'assemblée générale des associés; 3° aux secours, dons, encouragements et récompenses, accordés, au nom de la société, par le comité; 4° enfin à la création et à l'accroissement d'un fonds de réserve qui sera placé dans une caisse publique ». — A merveille; et je comprends fort bien que l'âme généreuse de la jeune société, étonnée elle-même des grands bénéfices que ses premiers Salons accumulaient dans sa caisse, ait fait, comme on dit, la part des pauvres, et qu'elle ait songé tout d'abord à porter secours à ceux de ses vieux confrères que le sort avait maltraités. Pour cette part de ses bonnes œuvres, elle a d'ailleurs su utiliser l'homme qui, par les Salons mêmes, avait appris, mieux que nul en France, pendant trente ans de sa vie, à connaitre, par une perpétuelle et intime confession et son naturel attirant de bienveillance familière, les besoins, les déboires, et le fin fond de la gêne des pauvres exposants. C'est Fréd. Buon, mon vieux et fidèle compagnon d'armes de 1852 à 1869, déjà mêlé en 1849 au personnel du Salon des Tuileries et qui sera, après moi, de 1870 à 1879, chargé spécialement du service des expositions. Voilà l'homme de mutuelle et délicate confiance sur lequel la société a su mettre la main, et qui remplira religieusement l'office de discret aumônier des artistes. — Depuis lors, la société, obéissant à la préoccupation immédiate et un peu matérielle des exposants, a étudié la très grave et très complexe question de la « propriété artistique ». Cela rentrait encore dans ses très légitimes attributions. Mais si je savais lire, selon mes désirs, et avec des yeux assez presbytes, entre les lignes des statuts de la corporation, ce n'est pas à ces premières visées que je bornerais les soucis d'avenir et l'emploi des ressources d'une telle société. On parle dans les statuts « d'acquisitions d'objets immobiliers ». A la bonne heure. M. de Nieuwerkerke, vers 1857, pensait à négocier avec les Pereire la location ou l'achat pour les expositions, encore très errantes, d'un vaste terrain dans les parages occupés depuis par le quartier de Villiers. Ce quartier semblait alors le *finis terræ* de Paris, et l'on y renonça aisément. Ce n'en était pas moins une idée de sage prévoyance administrative. Tant que la société ne possèdera pas, à elle appartenant, un bon terrain, et sur ce terrain une bonne bâtisse, où elle se puisse dire libre et maîtresse chez elle, elle demeurera éternellement à la merci du premier coup de hasard politique ou du premier mauvais vouloir administratif, qui peut lui disputer et lui interdire, à l'heure traditionnelle, l'usage du palais des Champs-Élysées. Les moyens d'enrichissement de la société des artistes français sont bien autrement puissants que ceux de l'association Taylor; or, nous voyons que cette association a su, en 40 ans, se faire un trésor de deux millions, tout en laissant couler entre ses doigts, au jour le jour, plus de

douze cent mille francs, au profit de ses innombrables besoigneux; et la société des artistes est en mesure de thésauriser beaucoup plus rapidement. Je sais que l'État a un si haut intérêt d'honneur et de profit national à soutenir les expositions qui sont le grand moyen d'entraînement du goût public vers les arts, d'où dépend au dehors une part de sa fortune, qu'un cas de force majeure semble seul pouvoir le dispenser de procurer gratuitement aux artistes le vaste bâtiment nécessaire à l'exhibition de leurs peintures et de leurs sculptures; mais, je vous le répète, il est toujours d'une suprême imprudence de vous en fier à votre bonne étoile du soin de vous conserver éternellement le palais des Champs-Élysées. Vous pouvez être jetés hors de là un beau jour, comme vos aînés furent jetés après 48, hors du Louvre, où ils avaient droit de se croire en sûreté après cent ans de résidence coutumière; et, à la fin de 52, hors du Palais-Royal, et, en 53, hors des Menus-Plaisirs. Et quelle fierté de corps et quelle considération plus grande au dehors vous conquérerait à tout jamais la propriété d'un hall, fût-il la simplicité même, mais que vous n'occuperiez plus par tolérance, et sur la porte duquel flotterait librement le propre drapeau de votre société!

Et puis, et puis encore, car il faut tout prévoir, par ce temps où rien n'est certain, j'entends bien qu'aujourd'hui l'administration assure aux élèves de l'École des Beaux-Arts la tutelle d'un enseignement très richement libéral. Mais après-demain, demain peut-être, si l'État, contraint, et il le sera quelque jour, par la nécessité des choses et pour le salut de son honneur, aux plus rudes et radicales économies, était amené à des réductions néfastes dans le budget de ses écoles officielles, la société des artistes français ne doit-elle point se tenir prête à recueillir patriotiquement cette part de l'héritage de l'État en détresse, et à perpétuer, par le dévouement de professeurs choisis entre ses membres les plus respectés, cet enseignement de l'art qui demeurera éternellement le meilleur gage de l'éclat et de la prospérité de la nation. D'ailleurs, ce faisant, la société ne fera que rentrer dans la tradition de cette autre corporation dont elle descend tout droit, l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture. C'est cette Académie qui organisa en France un tel enseignement avec ses cadres de professeurs et de professeurs adjoints, non seulement pour le dessin, mais pour la géométrie, la perspective et l'anatomie. Et quand l'Académie fut dissoute aux mauvais temps révolutionnaires, les principes de son enseignement furent sauvés et transmis aux écoles de l'État par quelques pauvres académiciens d'ordre secondaire, les Lagrenée, les Renou, les Bachelier, et remis en mouvement pour le bien supérieur de l'école et partant pour la grande extension de notre influence française. Vous voyez quels services peut rendre, en ce sens, ne fût-ce que par émulation et par une rivalité profitable, une société telle que la vôtre, et quand elle s'y préparerait de bonne heure en se mêlant des choses

d'instruction spéciale, elle ne ferait que chose utile, et tout à fait dans l'essence propre de sa nature, car les expositions sont, par elles-mêmes, l'une des forces, et des plus actives, de l'enseignement public des arts.

Ces mélanges confus de vagues rêveries, on les pardonne aux pères quand ils cherchent à pénétrer, à travers les épais brouillards du présent, la destinée future de leurs enfants. Ces pères seraient toutefois plus sages en se contentant de chanter l'*alleluia* de la naissance, et en jetant gaiement au ciel les dragées du baptême. Ainsi dois-je faire pour la société des artistes français.

Te voilà donc enfin vivante et agissante, ma pauvre chère société, rêvée durant vingt ans. Je t'avais couvée avec tant d'amour, et n'ai pas su te faire éclore. Un plus habile a trouvé ce secret, sans le vouloir à coup sûr, mais je ne l'en admire pas moins. Le secret, c'était de casser ton œuf avec un bon coup de bâton. Je ne me serais point avisé de ce moyen, et pourtant il était très simple, et, bien mieux, il était le seul ; tout autre eût échoué et nous en serions encore à la poursuite du mirage. J'eusse craint de passer pour brutal ; et à ce bel œuf que je tournais et retournais, je n'osais toucher qu'avec des mitaines ; et je l'aurais réchauffé vingt ans encore dans l'édredon, en suppliant de ma voix la plus douce le poussin d'en sortir, qu'il n'eût point davantage écouté ma musique. M. Turquet, en un jour de dépit et de vanité humiliée, l'a cassé net, et l'oiseau est sorti de sa coquille, et il s'est mis à marcher, et les ailes lui ont poussé tout à coup ; et nul désormais ne le fera rentrer dans cette coquille. Béni soit dans les âges le nom de M. Turquet le libérateur, le libérateur malgré lui !

(A suivre) PH. DE CHENNEVIÈRES.





LE SALON

PEINTURE

I



En 1885, complètement étranger à l'art contemporain, j'entrai brusquement à l'Exposition des Champs-Élysées, au sortir du Louvre. La transition était trop prompte. En présence des formules et des tendances nouvelles, plein air, atmosphère ambiante, reflets et autres théories que je jugeais sévèrement faute d'une étude suffisante, je me montrai plein de regrets pour l'art ancien et de doutes injustes vis-à-vis de nos peintres modernes. Mon Salon devait être fatalement, et fut une *comparaison constante de la peinture d'autrefois et de la peinture d'aujourd'hui,* Salon écrit avec l'âme un peu chagrine d'un *laudator temporis acti.*

L'an dernier, tenant la conscience et l'impartialité pour les premiers devoirs de toute critique honnête, je m'appliquai de mon mieux à l'étude de l'art moderne, et, l'étudiant, je le compris et l'aimai. Je n'en arrivai pas à brûler ce que j'avais adoré et vouloir que ceci tuât cela ; mais à côté de mes vieilles admirations, je fis une bonne et large place à de nouvelles sympathies. J'approuvai, je louai sans réserve ce mouvement de la jeune école, basé sur l'observation de la nature, c'est-à-dire sur l'observation plus rigoureuse que ne le firent, en général, les maîtres àntérieurs, de l'influence d'un milieu lumineux sur les formes et la couleur d'un objet. Mon travail consista dans l'*examen franc et sincère des diverses formules d'art qui se dégageaient des œuvres exposées*. Je visais à un sage éclectisme et j'espère être parvenu à ce but.

Cette année n'est pas une nouvelle étape de conversion. Je n'ai en rien modifié ma manière de voir sur l'impressionnisme, ses théories folles, absurdes et très prétentieuses. Car l'essence de l'impressionisme est une outrecuidante prétention. Je continue à penser que les prétendues nouveautés et audaces des membres de cette école, le pointillé de M. Pissaro, en ménageant pour plus de lumière le fond, la juxtaposition des couleurs et de leurs complémentaires, sans les fondre, comme le pratiquent MM. Monet et Sisley, pour obtenir une intensité d'effet, une vibration plus grande, sont des théories rabâchées dans toutes les grammaires des arts du dessin. Delacroix, pour faire vibrer ces tons, n'agissait pas autrement, mais il avait le tact et le sens commun de réserver ces brutalités pour des peintures décoratives, telles que celles du palais Bourbon, peintures vues à distance et non toiles de chevalet placées sur une cimaise. De même, Velasquez, dont les libertés de pinceau, j'ai la faiblesse de le croire, valent et dépassent celles de M. Degas, n'érigeait pas en théorie la supériorité de l'ébauche, sous prétexte de vérité d'effet d'ensemble et de justesse des tons. Il savait quand il le voulait pousser un tableau, sans lui rien enlever des qualités premières de l'ébauche, et ne considérait pas ce travail comme une lâche concession faite au bourgeois couronné dont il était le premier peintre. Je ne parle pas des fantaisies sur le corps humain et des paysages aux tons de vieille faïence de M. Renoir. Cette peinture relève uniquement de la ferblanterie pour enseigne. Ce n'est point banal, ai-je entendu dire par un admirateur serré de près et à bout d'arguments. Mais les ex-voto de Notre-Dame de la Garde et surtout des petites chapelles de Provence ou de Bretagne contiennent des toiles moins banales encore. Et dire que les pauvres marins qui les ont ébauchées ne se sont jamais douté que leurs essais informes avaient une qualité qui manque aux Titien et aux Raphaël. Pour revenir à MM. Monet, Sisley, Pissaro et à leurs innovations géniales, j'estime que le principal talent de messieurs les impressionnistes consiste à proclamer découvertes des règles de syntaxe connues de tous. Les appliquant à tous propos, surtout hors de propos, ils arrivent à obtenir une note spéciale, bizarre, per-

sonnelle. Le point de départ étant juste, il y a souvent une part louable à côté d'une part horrible dans leurs œuvres. Et le public, qui ne réfléchit pas à ce fait essentiel, reste surpris de rencontrer un grain de vérité, de sagesse au milieu de leurs absurdes paradoxes. Il hésite à condamner tout en bloc, et l'impressionisme, devant cette hésitation, ces légères approbations, exulte, triomphe et hélas ! pontifie. Voilà pourquoi, dès ces premières lignes, j'ai tenu à affirmer une fois de plus la boursouflure et la vanité de cette école purement tapageuse.

Ceci dit, je me hâte d'expliquer le plan que je m'efforcerai de suivre. Il m'a été tracé par l'impression profonde que j'ai ressentie devant le nombre et la qualité des œuvres des peintres étrangers exposants. Ce sentiment, tout le monde l'a éprouvé avec moi, et je crois que la comparaison de l'art français et de l'art étranger (chaque groupe de nationaux étudiés à part) pourra être de quelque intérêt. Ce sera du reste la conclusion logique de ces trois années d'étude : *l'art ancien et l'art moderne; les diverses manifestations de l'art moderne; l'art moderne en France et dans les pays étrangers.*

Le Catalogue du Salon de 1887 auquel j'ai emprunté mes renseignements est-il une source sûre? Oui, sans aucun doute, oui, parce que les observations, les considérations que je tire de certains chiffres, de certains rapprochements de nombres, ne sauraient être infirmées par des erreurs infinitésimales ; oui encore, parce que les erreurs qu'il peut contenir sont des erreurs en moins, provenant de ce que certains artistes étrangers, des Allemands notamment, cachent leur origine et, se contentant d'indiquer le lieu de leur naissance, taisent leur nationalité. A ceux-là, ma critique impartiale prouvera combien est injuste leur crainte, combien leur soupçon de partialité est injurieux ; mais l'erreur provoquée par leur fait, étant, je le répète, une erreur en moins, a pour seule conséquence de donner plus de force, plus de poids encore aux déductions qui découlent de la statistique suivante.

Au Salon de 1887, dix-neuf cent vingt-trois peintres ont exposé, qui un, qui deux tableaux. Sur ce total, il faut compter trois cent-quatre-vingt-neuf exposants étrangers. Nous sommes donc en présence d'un cinquième d'artistes étrangers, ou, pour parler plus clairement encore, sur cinq tableaux exposés nous rencontrons une signature étrangère. Ce nombre considérable se répartit ainsi : quinze Italiens, dix Russes ou Polonais, six Grecs, trente-neuf Scandinaves dont cinq Danois, treize Norwégiens, vingt Suédois et un Finlandais ; la Hollande est représentée par dix-neuf peintres, la Belgique par quarante-huit ; l'Espagne et les États de l'Amérique du Sud par vingt-neuf, dont six Américains ; le Portugal et le Brésil, que j'ai cru devoir réunir, par trois ; les États-Unis offrent le chiffre respectable de cent dix exposants, l'Angleterre de trente-cinq, la Suisse de vingt et un, l'Autriche-Hongrie de trente-quatre et l'Empire allemand de vingt.

Les plus gros bataillons sont donc fournis par les États-Unis, la Belgique, les États scandinaves, l'Angleterre et l'Austro-Hongrie. Pour être juste, il faut même placer en première ligne le peuple belge, vu sa population, et reconnaitre que la vieille race flamande a su conserver le tempérament artistique de ses glorieux aïeux. Quant aux Américains du Nord, ils persistent à m'apparaitre comme une nation surtout pratique. Les beaux prix obtenus au delà de l'Océan par les tableaux de MM. Jules Breton, Meissonier et autres, leur ont fait considérer la peinture comme un métier qui nourrit son homme, et fort habiles les Yankees envoient leurs fils étudier chez nous le secret de ces toiles qu'ils couvrent d'or. Je ne veux pas dire que les peintres américains soient des spéculateurs et non des artistes, parmi eux, j'aurai à signaler de beaux tempéraments, mais c'est là une preuve de plus de leur habileté, ils ont su faire un tri et reconnaitre les vocations.

J'arrive aux Scandinaves, je les ai groupés comme autrefois, à l'époque où la célèbre reine Christine de Suède gouvernait les trois royaumes et appelait au château des Trois-Couronnes Sébastien Bourdon et Beck de Delft, le meilleur élève de Van Dyck, désireuse d'initier son peuple à l'art français et à l'art flamand. D'ailleurs, la longue vie sous le même sceptre, la communauté de langue, de race et d'origine, amènent une grande parenté de tempérament entre tous ces artistes. Et justement, cette similitude de vue, cette cohésion étroite, cette commune façon de juger et de penser, donnent à cette école toute récente, et une des dernières venues, un extrême intérêt, une extrême importance. Comme, en peinture surtout, c'est la qualité et non la quantité des œuvres exposées qui doit être prise en considération, je dois déclarer que parmi les étrangers les peintres scandinaves tiennent la tête. Le mouvement artistique qui échoua sous la reine Christine, a maintenant, en revanche, pleinement réussi et il ne peut qu'aller se propageant. Quel encouragement, en effet, pour les peintres suédois et norwégiens que la présence parmi eux, à Paris, de la haute et sympathique personnalité de S. A. R. le prince Eugène de Suède.

Ce qui me fait donner le pas sur tous les autres aux peintres scandinaves, c'est d'abord qu'ils sont entrés résolument dans la voie nouvelle, étude du plein air et de l'atmosphère ambiante ; c'est ensuite qu'ils y sont entrés tous, sans division comme sans hésitation. Voilà la vraie caractéristique de leur école. Ailleurs je trouverai peut-être, à l'état d'exception isolée, un artiste de la valeur d'Albert Edelfeldt, de Kroyer, de Hagborg, mais nulle part je ne verrai un bataillon aussi compact, une poussée vers le même but aussi uniforme. Et, devant ce mouvement, cette marche en avant, je jetterai même un cri d'alarme, ou tout au moins je formulerai le souhait ardent que M. Roll ne s'attarde pas à peindre en grand de toutes petites scènes militaires, que M. Besnard ne perde pas son temps à épater les bourgeois avec sa sauce au safran et oublie son souci

constant d'effacer la tare du prix de Rome, etc. Nous avons besoin de toutes nos forces, de toute l'activité des jeunes sur lesquels nous comptons, pour garder le rôle d'initiateurs, d'éducateurs, de maîtres, sinon bientôt devancés ; il nous restera le simple honneur d'avoir tracé le sillon où d'autres, plus tard venus, mais plus laborieux, plus constants, recueilleront de lourdes gerbes.

On ne peut se dissimuler, en effet, que les envois de M. Kroyer sont au nombre des meilleures choses de ce Salon très pauvre en bonnes choses. Sa *Plage de Skagen par un jour d'été* est une petite merveille de vérité, de simplicité. On ne peut désirer un œil d'artiste qui voit mieux ou plus juste la nature. Sa *Soirée musicale,* éclairée aux lumières, est un tour de force, suppose la plus grande habileté, la plus complète science. Cette masse d'air emprisonnée dans l'appartement, surchauffée, colorée diversement par les bougies, est comprise, rendue admirablement. Dans tous les autres effets de lumière des salles à côté, la couleur est lourde, grossière, commune, tranchons le mot, les tons sont canailles. Ici pas de brutalité, de brusques oppositions, rien de heurté. La notation est exacte, le faire distingué, l'atmosphère lumineuse baigne, enveloppe les instrumentistes, les auditeurs et remplit la chambre. Elle est composée de tons d'une finesse désespérante. *Le Lavoir,* d'Auguste Hagborg, et surtout *la Sérénade* de Otto Hagborg, des enfants dans un paysage vert, frais, printanier, sont deux études plein-airistes excellentes. Deux nouveaux venus, MM. Osterlind et Skredsvig, ont fait sensation parmi les vrais artistes. Il y a un sentiment de poésie, une sincérité d'observation, une saveur très particulière dans leurs tableaux, dans leurs sites norwégiens. De même, quelle originalité, quelle puissante intensité de vie dans les personnages de MM. Richard Bergh et Gronvold. Ce médecin, ce vieux copiste vous frappent, restent dans votre souvenir comme les acteurs d'un conte d'Edgar Poë ou d'Hoffman. Ils ont au plus haut point ce qu'on appelle le caractère, ils ont tous une âme. Enfin, si M. Edelfelt avait pu envoyer à temps au Salon, sa scène du Luxembourg avec son radieux, délicieux soleil, je demande la toile plein-airiste, française ou autre, qui n'eût pas pâli à côté.

Les Hispano-Américains présentent aussi un vif intérêt. Après la mort de Fortuny et sous l'influence de ses élèves, on aurait pu craindre que ce groupe de peintres s'attardât à la poursuite du brio dans la couleur, du chatoiement des étoffes, de la virtuosité du pinceau dans de petits sujets anecdotiques où le cadre et le costume appartiennent aux derniers siècles. Et de fait, pendant près de dix ans l'Espagne a vécu sous cette obsession. Au Salon actuel, je trouve encore des représentants de cette note, les uns bons, les autres médiocres, je les étudierai en leur lieu. Mais je signale avec plaisir un réveil de virilité et ce qui est aussi bien, un réveil de personnalité. L'an dernier, M. Paul Mantz réclamait avec juste raison une récompense pour un tableau de solide et robuste facture

signé Dionisio Baixeras; il représentait un épisode de la vie maritime et avait pour acteur un groupe de matelots. Cette année, M. Baixeras nous revient avec une toile semblable, une famille de pêcheurs au repos sur la plage. Deux de ses compatriotes, relevant également de l'Académie de Barcelonne, ont envoyé deux tableaux analogues. Ce sont MM. Buxo y Tresangels et Llimona. De telle sorte que j'aperçois à Barcelonne la formation d'un noyau de peintres, étudiant les humbles qui vivent de la mer, pêche, cabotage, etc., et les étudiant dans leurs occupations familières, à la façon dont, chez nous, Renouf, Haquette et nombre d'autres traitent nos Bretons ou Normands. Les qualités de ces Espagnols sont une grande sobriété dans la couleur et la lumière; ils donnent la mer et la plage pour cadre et fond à leurs compositions, mais c'est aux heures du soleil couchant ou couché, ou par des temps gris, sans incendie de rayons. Leur facture est solide, je l'ai déjà dit, leurs personnages très vrais, très sincères dans leurs gestes et poses, bien construits et bâtis. Il se dégage un sentiment d'honnêteté de ces tableaux et de justesse d'observation. A noter, par exemple, la succession de petits creux d'ombre, dont la lumière oblique écaille la surface des eaux très calmes, à peine ridées, ou bien encore les ondulations sablonneuses de la plage. M. Jimenez, de l'Académie de Séville, montre un faire des plus serrés, sa peinture est très poussée, très consciencieuse, très sage de ton. Chez lui également point de clinquant. Enfin, plusieurs d'entre eux aspirent au plein-air et M. Santa-Maria y parvient avec son *Bateau-lavoir ;* M. Planella de même.

L'Austro-Hongrie est, au contraire, toute à la couleur, la pâte et la patte. M. Matejko, directeur de l'Académie de Cracovie, nous a fait l'honneur de consacrer à notre héroïne nationale, Jeanne d'Arc, une grande et belle page brossée à la Rubens, toute grouillante de vie, de personnages, de chevaux, de femmes, de nains chamarrés, caparaçonnés, endrapés comme dans les *Triomphes*. qui furent le triomphe de son compatriote Mackart. Ce n'est certes pas de la peinture claire, c'est vieux jeu, mais il y a là de beaux morceaux, énormément d'érudition, et l'auteur doit être, en somme, un savant et parfait professeur. A côté de ce tableau franchement d'autrefois, je ne vois absolument rien qui soit franchement d'aujourd'hui. Les Austro-Hongrois me paraissent trop peintres, trop épris de la couleur grasse et chaude pour devenir de sitôt plein-airistes et consentir à certains sacrifices exigés par le vrai. M. Wertheimer, qui le pourrait et nous en donne la preuve dans un portrait d'homme âgé, crânement enlevé, se détachant sur l'ombre ensoleillée d'une tonnelle, s'égare littéralement dans l'orgie de tons rutilants, fantastiques, de son *Vaisseau-Fantôme*. L'influence de M. Munkacsy apparait très marquée sur la plupart des autres exposants de ce pays. Ils ne savent pas, comme l'a fait M. Uhde, conserver leur personnalité à côté de celle du maître.

L'Italie, j'ai le regret de le dire, est la nation la plus mal représentée au Salon. Le joli, le mièvre, le convenu, le tableau à poupées peint pour petites filles, revient constammnent sous les signatures. MM. Detti et Tojetti travaillent pour les boîtes de confiseurs. M. Pasini monnaye en piécettes blanches l'or de Fromentin. Seul M. Farneti dans un portrait qui ressemble à ceux de M. Blanche constitue une légère exception.

La Russie est un peuple à surprises, de très beaux et très puissants tempéraments s'y révèlent tout d'un coup. Un portrait de Mlle Anna Bilinska, sans doute le portrait de l'auteur, m'a vivement intéressé. Je ne sais ce que fera Mlle Bilinska, mais elle me paraît une artiste puissamment et excellemment douée, une nature originale, primesautière et d'avant-garde.

L'Angleterre et l'Académie royale de Londres, dans un portrait signé Ouless, peinture souple, chaude et grasse, très savoureuse, ont donné le meilleur échantillon de l'art anglais ancien, je m'explique, l'art aux yeux fixés sur les Flandres, sur Rubens, Van Dyck, mais avec l'adoucissement de Reynolds. Les tendances modernes sont fréquemment représentées chez eux. La *Lecture du journal* de M. Ralph Clarkson est une étude de plein air assez méritoire.

En Suisse, M. Laurent Gsell suit la même voie. On ne doit pas marchander l'éloge à sa *Clinique de M. Pasteur*, bien que ce tableau soit l'amplification simplement du *Pasteur dans son laboratoire* de M. Edelfelt. De même M. Ihly s'inspire très visiblement du *Travail* de M. Paul Baudouin. Ce n'est pas moi, du reste, qui les blâmerai de ressembler à ces deux jeunes maîtres. M. Bieler, dans son extérieur d'église *Pendant l'office*, tente un essai digne d'encouragement en dépit de l'exagération des reflets. Pourquoi M. Charles Giron dans ses portraits semble-t-il abandonner la recherche de la vraie lumière? La note vieillie est maintenue sans éclat par M. Baud-Bovy. Ses bergers sont des dessus de pendule du premier empire dans une Suisse d'opéra-comique.

La Belgique et la Hollande restent cousines germaines comme elles l'ont toujours été en dépit des luttes politiques. Ainsi qu'au dix-septième siècle, à l'heure la plus éclatante de ces deux écoles, il existe entre les artistes des deux pays une parenté, un air de famille que ne suppriment pas des différences pourtant très sensibles, très marquées. Les tendances modernes ont été acceptées par eux et appliquées avec un goût, un sens artistique pour ainsi dire constitutionnel, naturel, qui les a amenés sans effort à d'heureux résultats, la *Grève* de M. Gondry, les *Halles* de Van den Eeden sont de larges et belles pages où la vie populaire, l'agitation de la place publique, du marché sont exprimées avec une puissance magistrale. MM. Halkett, Carpentier et Émile Claus les suivent sans les égaler. Il est, du reste, difficile de lutter avec ces tableaux où l'impression du climat, pays pluvieux, atmosphère humide saturée d'eau, émeutes grouillantes dans la boue, achats et ventes opérés tandis que la pluie ruisselle au long des vitres, tout, dis-

je, est profondément senti. En tant qu'animaliers, les peintres des Pays-Bas sont passés maitres. Verstraete, Verwée, Venneman peignent en pleine pâte avec une touche spirituelle, adaptée non seulement à chaque animal, mais à chaque partie de la bête; les robustes taureaux, les grasses et paisibles vaches laitières qui paissent dans la prairie et la prairie elle-même, l'horizon, les ciels nuageux constituent souvent un paysage vigoureux et superbe d'accent. Ceci est la note campagnarde, riche et prospère; la pauvreté, la tristesse et la mélancolie de certaines provinces, telles que la Campine ont des interprètes qui semblent avoir dérobé à Ruysdaël une part de son secret. Verheyden, le hollandais Mauve méritent cette appréciation flatteuse. N'oublions pas le *Moulin dans les polders* de Gabriel.

La mer a dans Clays et Mesdag deux bons peintres, très coloristes. Mais ce que je remarque avant tout c'est l'excellence de trois maitres, bien dignes de ce nom, MM. Portaels, Stevens, Israels. Mlle d'Anethan, élève de M. Stevens, a peint un *Quatuor* de jeunes filles chantant, dont une en rose est exquise de tons fins, délicats, charmants. M. Hubert Vos, dans la bizarrerie voulue de son portrait d'homme, montre des qualités singulières. Pouvons-nous, du reste, oublier son *Réfectoire de femmes* de l'an dernier, un vrai chef-d'œuvre? Il fait donc grand honneur à M. Portaels. Quant à M. Israels, d'Amsterdam, non seulement M. Artz s'est formé sous ses leçons, et est arrivé cette année à nous envoyer deûx tableaux tout imprégnés de poésie, d'intimité, de silence, mais il me parait avoir inspiré à M. Liebermann de Berlin ses *Fileuses.*

M. Liebermann, qui est souvent un peu dur et sec sous prétexte de naïveté, de sincérité, a cette fois le moelleux, le fondu, et sous un aspect monochrome, la science des valeurs de M. Israels. Il se dégage aussi une pensée de cet intérieur de *Fileuses hollandaises* si bien éclairé. M. Lieberman m'entraine à parler de l'Allemagne du Nord, et la vérité m'oblige à reconnaitre qu'il n'est pas seul à faire de la bonne peinture. M. Kuelh est dans ses tableaux aussi délicat et savoureux coloriste que dans ses aquarelles. Les mariages de tons, la séduction de la palette, les habiletés de la facture, frottis légers, empâtements, réveillons hardis et amusants à étudier, tout concourt au régal des yeux dans ses *Voiliers* et ses *Orphelines.* Il serait puéril, n'est-ce pas? de marchander à un troisième Allemand son très legitime et très beau succès. M. Uhde expose au Salon le seul sujet religieux vraiment remarquable. Cette *Cène*, incontestablement inspirée de Rembrandt, mais modernisée, est, par l'austérité de la couleur, la noblesse des personnages, l'expression et le caractère des airs de tête, une œuvre de sérieuse valeur.

Il me reste à parler des États-Unis. Y rencontrer des tempéraments originaux, des esprits indépendants, chercheurs, partisans de toutes les nouveautés, cela n'était point fait pour m'étonner; mais j'ai éprouvé une vive surprise, en me trouvant en présence de deux paysagistes de Boston, MM. Moncks et Davis, dont l'œuvre respire la poésie lamartinienne la plus charmeresse. Leurs paysages pris

à l'heure du soir, dans le silence et l'apaisement de la tombée du jour, l'un avec sa note blonde et l'autre avec ses eaux d'un bleu pâli, verdi, à tons de turquoise décolorée, ont l'élégance, la distinction, l'attendrissement le plus inattendu. Le plein air compte parmi les Américains de très remarquables adhérents. M. John Sargent, en dépit de ses exagérations et de l'ankylose de ses personnages, est un peintre d'infiniment de talent. Il n'expose pas cette année et M. Harrison n'expose guère non plus. Mais à la salle de la rue de Sèze, il donne des ébauches de femmes nues, s'enlevant sur un fond de verdure, pleines de saveurs. Les corps de ces femmes, je les critiquais l'an dernier comme anatomie, proportions, dans le tableau intitulé *En Arcadie;* dans une ébauche les défauts sont moins saillants et les qualités restent. Je goûte donc beaucoup ces études, on dirait des Courbet mais avec une notation des lumières, des reflets sur ces corps féminins jeunes et nus, d'une finesse, d'une justesse qui resta inconnue à Courbet. Au Salon, M. Robinson, dans un tableautin amusant, le *Pain quotidien*, campe une fillette en plein air de façon merveilleuse. M. Hitchcock essaye le même tour de force que M. Monet à la rue de Sèze. *La culture des tulipes* est un tableau aussi audacieux, mais c'est un tableau et non une série de taches juxtaposées, de vermillon et de vert Véronèse. Il y a surtout, après le bariolage des premiers plans, une femme, une promeneuse qui se détache sur des fonds très légers, et qu'enveloppe à souhait l'atmosphère. Je citerai encore Mlle Brewster, MM. Forbes, Chadwick et Beckwith, puis M. Mac-Ewen qui va demander à l'enseignement hollandais l'art des intérieurs d'une lumière grise transparente et légère. De la bonne, saine et large peinture est celle de M. Eugène Vail. Sa *Veuve* de cette année vaut la barque *Sur la Tamise* de l'an dernier, c'est-à-dire est une œuvre forte, bien composée, pensée et exécutée.

J'ai terminé la revue rapide des groupes de peintres étrangers exposants et j'ai résumé mon impression vis-à-vis de chaque nationalité, je reviendrai plus loin sur leurs œuvres, et les analyserai, les détaillerai. Ce qu'il importe tout de suite de dire, c'est que si la concurrence de ces nombreux artistes doit être un stimulant pour les Français, elle prouve d'autre part la haute influence, l'importance de notre école. Voici des chiffres qui ont à ce sujet leur éloquence. Sur ces trois cent quatre-vingt-neuf peintres étrangers, trois cent trente-six se déclarent élèves de peintres français et cinquante-trois seulement restent en dehors de notre enseignement, de telle sorte que la proportion est celle-ci : sur sept exposants, un seul n'a pas fréquenté nos ateliers, n'est point tributaire de la France. Sans doute parmi ces exceptions nous remarquons des individualités considérables, MM. Liebermann, Kuehl, Uhde; mais d'autre part, quel orgueil légitime doit nous causer la présence, parmi les élèves de maîtres français, d'hommes de la valeur de MM. Edelfelt, Kroyer, Hagborg, Cederström, John Sargent, Harrison, Gary-Melchers, Laurent Gsell, Hynais, Hubert Vos qui est à la fois l'élève de M. Cor-

mon et de M. Portaels. J'arrête ces citations, j'aime mieux indiquer comment est réparti entre nos maitres vivants,— je souligne ce mot, car il y a de nombreux exposants étrangers qui ont reçu l'enseignement d'artistes français défunts, — comment est réparti ce nombre de trois cent trente-six élèves.

M. Lefebvre en compte cinquante-neuf, M. Boulanger, cinquante-quatre, M. Tony-Robert Fleury, vingt et un, M.M. Carolus Duran et Bonnat, chacun dix-huit, M. Gérôme, un de plus, soit dix-neuf, M. Bouguereau, quatorze, MM. Jean-Paul Laurens et Cabanel, chacun treize, MM. Luc-Olivier Merson, Henner, Gervex, Humbert, Morot, chacun sept, M. Cormon, six, MM. Benjamin Constant, cinq, Courtois et Collin, six, Dagnan, Muller, Van Marcke, quatre, Hébert, Vuillefroy, Colas, trois, Luminais, Krug, Duez, Busson, deux, enfin MM. Vollon, Lavastre, Soyer, Yon, Meissonier, Roll, Harpignies, Rapin, Mathey, Maignan, Feyen-Perrin, Pelouze, Cazin, Barrias, H. Leroux, Truphème, Paul Dubois, Français, Chaplin, Sauzay, chacun un. En relisant, on aboutit à cette conclusion, que ce n'est pas seulement la figure, l'histoire, la composition, avec des tendances classiques ou très nouvelles, que les autres peuples viennent étudier chez nous, mais encore toutes les branches de l'art, le portrait, le paysage, la nature morte et les animaux. Et certains jeunes gens s'assimilent si bien les idées et l'art de leur maitre, qu'ils en arrivent à devenir complètement Français dans leur production, sans que rien puisse trahir leur origine. De ce nombre, M. Solomon-Solomon, de Londres, qui doit aux leçons de M. Cabanel une magnifique *Cassandre*, sujet académique, admirable de dessin et de style, et à cent lieues de la peinture anglaise.

L'enseignement étranger donne les chiffres suivants : MM. Munkacsy et Portaels ont sept élèves, M. Menn, cinq, M. Stevens, quatre, M. Madrazzo, trois, M. Perseus, deux, M. Caneel, deux, MM. Cieselsky, Mesdag, O. de Thoren, Uhde, P. F. Van Os, Israëls, Verlat, Verstraete, Matejko, Alma Tadema, un. Les Académies ou écoles des Beaux Arts comptent : en Italie, Milan, un élève, Rome, trois, Naples, un; en Russie, Varsovie, un, Saint-Pétersbourg, deux ; en Espagne, Barcelone, quatre, Madrid, trois, Séville, deux; en Danemarck et Suède, Copenhague, quatre, Stockholm, deux; en Allemagne, Munich, trois; en Austro-Hongrie, Vienne, cinq, Prague, un, Cracovie, un; en Hollande, Amsterdam, deux; en Belgique, Anvers, trois, Bruxelles, deux ; en Angleterre, l'Académie royale de Londres, un; et aux États-Unis, l'Académie de Philadelphie, un encore. C'est donc un total de quatre-vingt deux ateliers ou Académies étrangères qu'il sied d'opposer aux trois cent-trente-six maitres français. On le voit, la disproportion est grande. La France joue à l'heure actuelle le rôle joué longtemps par l'Italie ; Paris est bien, sans forfanterie aucune, la capitale de l'enseignement artistique. Mes observations faites lors de l'Exposition universelle d'Anvers, sont complètement confirmées par ce Salon, auquel l'abondance des tableaux

étrangers donne en réalité le caractère d'une exposition internationale des Beaux-Arts. Il appartient à nos artistes de nous conserver cette glorieuse préséance. Nous le leur demandons et nous y comptons.

Ce n'est point, en effet, la faiblesse générale d'un Salon, qui peut nous alarmer outre mesure. Les années passent et les bonnes toiles compensent les mauvaises. Le Salon de 1886 fut absolument remarquable, celui-ci est détestable. Qu'est-ce que cela prouve ? que les artistes comme les jolies femmes ont leurs jours, et qu'une exposition annuelle, comprise et réglementée comme elle l'est actuellement, ne saurait être une réelle manifestation des Beaux-Arts. J'ai demandé à un ex-homme politique doublé d'un dessinateur de talent, M. Buisson de l'Aude, son impression au sortir des Champs-Élysées, et il m'a répondu par ce mot très juste : « Une liquidation. » L'absence de tout choix, de tout contrôle sérieux pour la réception des tableaux, leur placement pêle-mêle, à l'aveuglette, leur nombre colossal de deux mille cinq cent vingt et un, l'excessive médiocrité de la plupart de ces toiles justifient, hélas! trop bien cette exclamation. Le Salon tourne à la boutique, au bazar où l'on montre et vend de tout, du meilleur et du pire, surtout du pire. Pour moi, lors de ma première visite, je suis sorti du palais de l'Industrie accablé de lassitude et de dégoût. Cette fâcheuse disposition d'esprit ne s'est effacée qu'à la longue, après que beaucoup de pénibles recherches m'ont permis de découvrir, de dénicher à des hauteurs inaccessibles, dans un fouillis de toilasses encombrantes et inexistantes comme art, les quelques bons tableaux exposés.

Une réforme s'impose donc dans l'intérêt même des artistes. Elle est à étudier, il faut faire nécessairement une sélection dans cette cohue picturale. Je crois être un des critiques d'art qui mentionnent le plus de noms. Cette année, par exemple, j'ai noté cinq cents exposants environ. De parti pris, j'en omets une centaine, peintres arrivés dont le tempérament, la note d'art m'est désagréable et que je passe sous silence, parce que je ne travaille pas dans l'éreintement (suivant l'argot moderne), et que je n'éprouve aucun besoin de les attaquer, leur influence étant peu dangereuse sur leurs confrères. J'admets parfaitement que j'oublie ou ne comprends pas une centaine encore d'artistes, et j'arrive à ce résultat qu'avec la plus extrême bienveillance, il y a sept cents exposants acceptables. Mais les douze cents autres, mais les quinze cents tableaux radicalement nuls, qui polluent les murs, pourquoi les recevoir ? Ne comprend-on pas le préjudice incalculable qu'ils causent aux bons?

J'entends que c'est au nom de l'égalité que les choses se passent de la sorte. On croit ainsi sauvegarder l'intérêt de chacun, du plus grand nombre, des jeunes, des débutants. Cette raison ne tient pas debout. Au Salon surtout, l'égalité entre les exposants est illusoire. Les jurés envahissent la cimaise, les pans coupés des coins, les salles les plus visitées. L'abus règne en maître, il en est de

criants. M. Cormon est placé à la cimaise avec une toile colossale, une page qui n'a d'ampleur et de grandeur que dans ses dimensions. Et l'on relègue au-dessus quatre ou cinq paysages, dont un, celui de M. Verheyden, est excellent. Il en arrive de même à M. Smith Fritjof. Le *Coup de lune* de M. Francis Chadwick, est littéralement invisible au-dessus du velum. Les Français sont aussi maltraités que les étrangers, et un seul membre du jury a montré de la bonté d'âme vis-à-vis des petits, c'est M. Puvis de Chavannes. Le grand artiste a laissé entourer ses cartons de la Sorbonne d'un cordon de tableaux de tous les tons, de toutes les dimensions. C'est là une leçon donnée au féroce égoïsme de MM. Clairin, Duez, Cormon, Rochegrosse, et autres auteurs de gigantesques toiles, qui se verraient et seraient beaucoup mieux dans leur jour logées plus haut, tandis qu'au-dessous, on pourrait juger et goûter des toiles de chevalet, dont le mérite consiste dans la touche, la facture, dans un dessin, un faire serré, des détails intéressants et qui veulent être vus de fort près.

La question d'égalité entre les exposants étant donc écartée, cherchons la solution. M. Beulé proposa autrefois un moyen terme, c'était après la distribution des récompenses, un remaniement complet, la relégation dans des salles sacrifiées des œuvres médiocres. Cet avis ne manquait pas de sagesse, il ne fut donc pas suivi. Je proposerai moi humblement de limiter à mille le nombre des œuvres acceptées, dont cinq cents de peintres non récompensés. Je voudrais voir aussi réduire la dimension exagérée des toiles. Je souhaiterais enfin que les jurés et les médaillés occupant des salles spéciales, les jeunes, les malchanceux, les étrangers, fussent honnêtement et bellement placés, à l'abri de leur concurrence. Le Salon serait alors facile et agréable à visiter. Le gros public courrait aux maitres, les verrait et s'en retournerait enchanté de n'avoir plus à les poursuivre dans près de trente salles. Il y aurait pour lui économie de temps et de fatigue. Les peintres, les critiques, les amateurs iraient aux débutants, et bien plus aisément discerneraient parmi eux les promesses d'avenir, ou les injustices criantes. Sans compter que le niveau de l'art se relèverait peut-être chez les maitres arrivés. Dans la crainte du contact d'un confrère illustre, ils surveilleraient leurs envois, et n'exposeraient plus des œuvres avortées, telles que les portraits de MM. Bouguereau et Lefebvre, portraits d'enfants qui ne sont pas nés viables; cela nous sauverait vraisemblablement d'un autre Jacquet.

Quoi qu'il en soit, je le répète, l'état de choses actuel ne peut durer, sinon un jour viendra où, devant l'horreur de cet encombrement de tableaux sans nom qui suppriment et étouffent les peintures de mérite, le dernier visiteur s'enfuira découragé, en répétant le mot désespéré du grenadier de Waterloo : « Ils sont trop. »

Le maître incontesté dans le domaine de la peinture décorative et de l'allégorie est M. Puvis de Chavannes que, cette année moins que toute autre, on peut oublier. Après son triomphe de l'an dernier, après ce grand triptyque destiné au musée de Lyon, qui fut l'œuvre maîtresse du Salon et eût valu sans hésitation à son auteur une nouvelle médaille d'honneur — si la médaille d'honneur n'était point un petit cadeau que se font entre eux, une seule fois, tour à tour et par rang de bête souvent, les peintres dits arrivés — après les sublimes pages de la *Vision antique* et de l'*Inspiration chrétienne*, on supposait que M. Puvis de Chavannes allait prendre quelque repos. Il n'en a rien été. L'artiste, dans toute la force de son rare talent, dans toute la maturité de son esprit élevé, de sa pensée féconde et créatrice, a réalisé en quelques mois un nouveau chef-d'œuvre. Son *Carton de la peinture destinée au grand amphithéâtre de la Sorbonne* est une composition grandiose où brillent toutes ses qualités ordinaires et où s'affirme une fois de plus cette vérité que chez lui, le métier, l'outil est en progrès avec les années. Plus le peintre de l'*Automne* avance dans la carrière et plus son dessin s'ennoblit. La grâce des contours féminins s'accentue, bien entendu une grâce à l'Italienne, celle de Raphaël, de Sodoma. Ces quelques lignes où il synthétise un corps humain, prennent une grandeur d'allure, une ampleur, sont tracées avec une sûreté de main, un sens de la beauté des formes, avec une eurythmie, c'est-à-dire une harmonie dans les proportions réellement magistrales. Il n'y a pas à s'en défendre, devant cette femme assise et qui tient une gerbe, la Botanique je crois, devant ce groupe enlacé de deux figures féminines dont l'une s'accoude sur les genoux de sa sœur aînée, la Poésie si j'en juge par sa lyre, devant ce doux éphèbe à demi-caché par un buisson et qui joyeux montre sa trouvaille, un fragment de statuaire antique, devant chacun des acteurs de cette scène symbolique, étudié en particulier, il faut reconnaître la supériorité de M. Puvis de Chavannes non seulement comme penseur, comme poète, mais aussi comme peintre et dessinateur. Tant pis pour ses confrères, qui lui accordaient l'idée, le souffle poétique, l'aspiration vers l'idéal, le beau rêve et critiquaient sa technique, il les a égalés et combien parmi eux n'a-t-il point dépassés ! L'hémicycle dont la décoration lui a été confiée décrit une très légère et peu sensible courbe, l'artiste l'a indiquée en plaçant sa composition dans un grand cirque formé par une forêt de pins ou de cèdres aux frondaisons séculaires, qu'interrompt au centre un avancement rocailleux. Sur un de ces blocs de marbre est assise l'antique Sorbonne. A côté, debout, l'Éloquence, svelte, élégante et drapée avec une pureté de goût rappelant les plis d'Ingres. Des Génies, des Muses l'environnent; au premier plan, un vieillard et des jeunes gens s'abreuvent à longs traits à la source vivifiante qui jaillit du roc. « Le compartiment de gauche est réservé à la Philosophie et à l'Histoire, — je laisse la parole au peintre qui dans une belle langue, ferme et concise,

nous explique rapidement sa pensée — la première est symbolisée par un groupe de figures représentant la lutte du spiritualisme et du matérialisme en face de la mort, l'un s'affirmant par un geste d'ardente aspiration vers l'idéal, tandis que l'autre montre une fleur, expression des joies terrestres et des transformations successives limitées à la matière. Le second groupe montre l'Histoire interrogeant le passé, figuré par d'antiques débris que l'on vient d'exhumer. Le compartiment de droite est consacré à la Science. Le premier groupe faisant suite aux Muses se compose de quatre figures, la Botanique, la Mer, la Minéralogie et la Géologie. Des jeunes gens s'émerveillent de ces richesses, tandis que d'autres, groupés devant une statue de la Science, jurent dans un commun élan de se vouer à elle. Trois jeunes hommes absorbés par l'étude ferment la composition. »

Ce que je dois ajouter, c'est la noblesse de ces derniers personnages assis. Ils ont quelque chose de michelangesque. On songe devant eux au *Pensieroso* et à l'*Isaïe*. Les adolescents prêtant serment devant l'autel sont superbes de mouvement et de vie. La vie ne réside pas, en effet, dans l'anecdote, et tel tableau de mœurs modernes, racontant l'événement d'hier, est moins vivant que cette allégorie grandiose. Ses acteurs vivent, eux, par le geste, merveilleusement approprié à l'idée qu'ils ressentent et traduisent, par le mouvement d'une justesse, d'un élan, d'une énergie surprenante. Il y a dans ces beaux corps d'éphèbe une flamme de vie, qui ne palpite, qui ne vacille même pas dans la poitrine des fantoches grimaçant une scène contemporaine. Le morceau capital me semble être dans cette belle page, la synthèse philosophique figurée au compartiment de gauche. Elles sont là trois femmes, noblement drapées. On dirait les trois Parques au repos, songeant, réfléchissant à leurs œuvres. L'une assise interroge du regard un crâne humain, reposant sur ses genoux, le crâne devant lequel Shakespeare fait éclater d'un rire fou et qui sanglote le prince Macbeth. Debout irréelle sous les longs plis de sa tunique, la tête émaciée d'une sainte mourant du désir d'en haut, la seconde montre du doigt le ciel, l'au-delà du christianisme. En effet, que M. Puvis de Chavannes l'ait voulu ou non, cette figure féminine n'évoque pas les doctrines spiritualistes de Socrate ou de Platon; il s'en dégage un sentiment de religiosité, de souffrance, surtout de renoncement et de mépris vis-à-vis des joies terrestres, fort éloigné de la pensée platonicienne. Quant au matérialisme, il sourit dans les traits d'une jeune femme vêtue avec richesse et coquetterie, toute au bonheur de vivre, et qui résume dans une fleur les avatars futurs de la dépouille mortelle. « La mort, c'est une fleur », a écrit Michelet, et il a rencontré dans M. Puvis de Chavannes le traducteur génial de sa formule.

M. Paul-Hippolyte Flandrin, un artiste qui a hérité d'un nom bien lourd à porter, expose une décoration, *Homère et les bergers*, dont il a puisé l'inspiration dans un adorable maître André Chénier, et qui témoigne de qualités de grâce

et de délicatesse de sentiment. En outre, les tons ont la discrétion voulue pour respecter la sonorité de la muraille. Faisant pendant à sa toile, le *Concours de la mairie de Pantin* de M. François Lafon fera un délicieux motif de tapisserie. L'artiste indique d'ailleurs sa pensée en brodant au bas un de ces encadrements dans le goût des Gobelins. Il y a, dans ce fragment de composition, deux muses nues, grassement et moelleusement peintes, aux contours d'un galbe suave, ayant la légère pointe d'embonpoint des Venises triomphales de Veronèse et une blondeur d'épiderme corrégienne.

M. Paul Baudouin envoie deux épisodes de la vie familière parisienne, destinés à accompagner sa grande et si remarquable composition de l'an dernier, le *Travail.* Ce sont deux de ces tableaux que la banlieue de la capitale fournit aux promeneurs du matin. Dans cette plaine qui voit encore à l'horizon les dômes du Panthéon et du Val-de-Grâce et où sont cultivées des cloches à melon et par-dessous toutes sortes de variétés de légumes pour le « ventre de Paris, » un robuste gars emplit de jardinage une charrette. Il est fièrement campé, les saillies noueuses de ses bras et de son torse, recouverts d'un tricot de matelot, se devinent sous le tissu. La force et la santé ennoblissent le corps et l'allure de ce modeste et honnête travailleur. Sous la bâche de toile de la carriole, une jolie paysanne se courbe gracieusement pour prendre et entasser les fruits. Elle est charmante de jeunesse et de simplicité, rien chez elle des figurantes d'opérette. Et c'est là le mérite de M. Paul Baudouin, cet artiste si consciencieux, si sincère. Tous les humbles, tous les vaillants dont il peint le labeur sont d'une vérité absolue, et s'ils acquièrent sous son pinceau je ne sais quelle grandeur, quelle fière attitude, si leurs femmes apparaissent belles et séduisantes, ce n'est jamais au détriment du naturel. La raison doit en être cherchée au plus profond de l'âme du peintre. Il voit avec des yeux intelligents, sent avec cœur les spectacles de l'existence ouvrière, il s'intéresse à la pénible et incessante tâche des gens de métier manuel, il en comprend les douleurs et les joies, et plein de compassion pour eux, il réalise dans sa peinture l'axiome d'Horace : « *Si vis me flere...* » Les aimant, il nous les fait aimer, parce qu'il démêle en eux tout ce qu'il peut y avoir de bon, de digne, de sympathique.

Son second envoi est excellent de mouvement. Un gamin assis négligemment, à la façon d'une femme, sur la large assiette qu'offrent les flancs d'un épais et puissant cheval de trait, guide paresseusement le halage d'une barque. Quelle observation dans l'eau de ce canal verdâtre de Saint-Denis, la ville des usines, comme on constate à ses reflets boueux, teintés par les couleurs, décomposés par les acides, que cette eau elle-même a travaillé, a aidé l'homme dans son industrie, dans ses inventions multiples ! A noter dans l'une et l'autre toile la sensation d'air, l'éclairage, la lumière triste, brumeuse de la seconde, le jour clair, gai, matinal enveloppant les deux maraîchers.

Devons nous être miséricordieux aux *Sept œuvres de miséricorde* de M. Pierre Lehoux ? Oui, parce qu'il n'en étale que trois dans une salle lointaine ; non, parce qu'un ancien prix du Salon n'a pas le droit de polluer le souvenir des merveilleuses peintures inspirées par ce thème. M. Lehoux a-t-il daigné, avant de commencer, jeter les yeux sur les admirables gravures de Sébastien Bourdon, par exemple ? S'il l'a fait et s'est livré ensuite à cette débauche de baudruche, il est inexcusable.

M. Clairin, dans son enseigne pour magasin de deuil, la *Veillée, funérailles de Victor Hugo*, a des cuirassiers fantastiques aux regards de braise, qui jettent une agréable gaité sur ce sujet attristant. Sa figure de Renommée volante tient de Mme Sarah Bernhardt, le secret des draperies en tire-bouchon. Quelle profonde sagesse avait ce fils de l'Auvergne dont la sagesse des nations a recueilli la boutade au sujet des choses encombrantes ! Il n'y a pas assez d'Auvergnats dans le jury. Il est vrai que M. Clairin est hors concours et a le droit, à perpétuité, du plafond à la cimaise, d'occuper la superficie qui lui plait. A perpétuité, est-ce effrayant ? Quelle concession !

J'aurai mauvaise grâce à oublier M. Besnard, et de même que l'an dernier je ne lui ménageai pas les critiques, de même cette année je dois louer sans réserve son *Soir de la vie*. Il y a un sentiment de délicate poésie, une mélancolique tristesse, une résignation douce qui émeuvent devant ce tableau. Au seuil d'une demeure paysanne, d'une solide et rustique maison de laboureurs, juchée aux flancs d'une haute colline, un vieux couple est assis et lève ses regards vers la ruche des cieux toute pleine d'étoiles. La nuit embleuit l'espace et noie la vallée creusée à leurs pieds. Au-dessus d'eux l'on entrevoit la silhouette d'une jeune mère serrant dans ses bras leurs petits enfants, et d'un homme, leur fils sans doute, qu'éclaire les reflets du foyer intérieur. Mais ces reflets sont assagis et ne détonnent pas. Sur le grossier banc de pierre qui a vu jouer des générations d'aïeux et verra les jeux des arrière-petits-fils, la vieille femme, lassée par la vie, s'abandonne, s'appuye à l'épaule de son époux. Elle enlace le grand-père dont la tête est blanchie par les ans, avec un geste de confiance et d'amour profond et touchant, d'une douceur attendrie.

Encore une jolie chose, dans une gamme plus légère et qui sonne comme les crins-crins joyeux des violons du coquet théâtre des Porcherons : M. Adrien Karbowsky a écrit du bout du pinceau sur les murs de l'hôtel de M. Cahen une partitionnette charmante. Deux amoureux très Louis XV et, suivant l'expression consacrée, gentils à croquer, sortent d'une petite maison des champs. Ils vont monter dans un carosse et continuer derrière ses glaces leur galante causerie, à moins que mieux ils n'aiment promener gravement dans une nature d'opéra, soignée et ratissée avec soin. Le cavalier, si jeune que l'on dirait un corps féminin sous son costume, offre avec une gravité amusante la main à sa compagne. Elle,

délicieusement mignonne et élégante, s'avance avec la gravité d'un menuet. Sous le nuage de poudre de ses cheveux son profil s'affine et serait presque sévère, si la lèvre courte et mutine n'entr'ouvrait pas dans un sourire une bouche d'enfant, tout entourée d'espiègles fossettes.

De l'allégorie et de la peinture décorative au nu la transition est indiquée. Cette année, le nombre d'académies de femmes est très considérable, mais la quantité n'entraîne pas à sa suite la qualité. Je note rapidement les meilleures. De M. Falguière une belle ébauche de *Madeleine* aux formes remarquables de jeunesse, de santé, de force souple; de M. Durst, dans un intérieur que je ne m'explique pas, une *Eva* d'un modelé énergique, ferme et précis, dessins et proportions également louables ; de M. Callot, une étude toute petite de dormeuse aux ondulations serpentines, dont la blancheur laiteuse s'enlève sur des fourrures ou des tapis sombres. Je la trouve exquise, une vraie perle. En revanche, dans de plus grandes dimensions une *Ariane abandonnée* du même peintre, cabriole sur l'herbe peu agréablement. Le *Sommeil* de M. Albert Lambert, *Sur la falaise* de M. René Mège, présentent des corps d'une gracilité juvenile et délicate. Même observation sur le tableau de M[lle] Marguerite Arosa, *Chez le docteur Beni-Barde*. Un intérieur d'Alhambra que cette salle de bains où une svelte Parisienne à l'air éveillé et moqueur va goûter la fraîcheur des eaux et des marbres et effeuille une rose dont les pétales font écho aux tons de ses chairs.

Le cas de M. Fouace vaut qu'on le raconte. Ayant merveilleusement réussi une nature morte, composée d'un chaudron et d'une dinde, il a avec la même palette peint une femme nue dont la silhouette se détache sur une tenture. Cette portière est faite avec l'intérieur du chaudron, c'est-à-dire est vieil or; jusqu'ici pas de difficulté! Mais les carnations étant celles de la plantureuse volaille, la coquette (*Coquetterie* est intitulée la toile) étale avec complaisance les tonalités rancies, l'épiderme feutré de graisse d'une bête primée. On cherche les truffes ou les marrons. Il y a une grande imprudence de la part d'un artiste à se livrer à ces transpositions, et devant une palette combinée d'avance à se poser la question du statuaire de La Fontaine : « Sera-t-il dieu, table ou cuvette ? »

Cependant d'anciens virtuoses, réussissent ce tour de force, témoin M. Chaplin qui d'une nature morte, d'un boisseau de crevettes croulant sur une table et flanqué d'un flacon, d'une bouteille pansue de verre sombre, a tiré une séduisante dormeuse encadrée d'étoffes chiffonnées, roses. Qui dit Chaplin, dit un homme nourri de la moelle la plus savoureuse des peintres français du XVIII[e] siècle, un élève de Watteau sachant sa palette par cœur et surtout possédant sur le bout du doigt l'adorable série de ses dessins à la sanguine. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si le maître des élégances féminines a une fois de plus enlevé rapidement une créature de rêve, dont la peau nacrée, rosie par un sang jeune, est le prétexte d'une fine et délicate gamme de tons allant du carmin au rose pâli, au cœur

d'églantine, et présentant aux commissures, aux jointures des membres des nuances crevettes, laiteuses, d'une notation prodigieusement délicate. Je n'ai pas plus de surprise devant le galbe mignard des hanches et de la gorge, devant les lignes rondes et délicatement retroussées de ce frais minois de caillette. Voilà la résurrection de cet art charmeur et sans prétention du dernier siècle, qui se proposait uniquement pour but de plaire, séduire, et éveiller le désir.

Vis-à-vis de Chaplin est exposée l'*Andromède* de M. Carolus Duran. Elle ne rachète pas par sa couleur la mollesse du dessin. Les jambes sont cotonneuses, c'est une œuvre faite de pratique, habilement, lestement, et lâchée. Je découvre pourtant quelques jolis morceaux de bonne facture, notamment la partie du torse au-dessous des seins. J'en dirai autant à M. Feyen-Perrin, il a un pastel absolument exquis, mais la *Couleuvre* est faible, les chairs sont veules, tout cela est trop flou. Cette étude de femme couchée, jouant avec une orange, paraitrait pourtant un incontestable chef-d'œuvre si elle avait pour voisine immédiate l'*Armide* de M. Jacquet. Un semblable tableau ne peut guère s'expliquer que par un cas de folie momentané. M. Jacquet a l'obsession fâcheuse de la tête de coiffeur. Les figures de cire à perruque qui font l'orgueil des magasins de coiffure, ont effacé de ses yeux l'impression de la statuaire antique ou de la nature. Je m'étais aperçu de cet état d'esprit, de ce bizarre idéal devant ses derniers portraits, mais je ne supposais pas qu'il rêvât la poupée de cire en pied et surtout que l'ayant réalisée dans une toile, il n'eût pas le bon sens de la tenir soigneusement cachée. C'est ce qui est advenu pourtant. L'enchanteresse Armide que Renaud désenchanté abandonne a produit le même effet de désenchantement sur tout le public. C'est un écho que souligne un éclat de rire universel, ce rire français qui tue, et voilà pourquoi au fond je regrette cet incident dans la carrière d'un artiste qui a fait jadis quelques bons tableautins. Quand j'aurai dit que cette Armide mal assise sur une étoffe de brocart est indécente à force d'être burlesque et grotesque, a l'indécence du laid ridicule, j'aurai exactement formulé mon opinion. Un modèle horriblement laid et commun, mais au moins naturel et bien peint, est celui que nous inflige *Au repos* M. Baguès. L'*Orphée* de M. Benjamin Constant, transformé en nègre par la douleur, et de plus en plus inconsolable, est du mauvais Gustave Doré, M. Benjamin Constant m'excusera, c'est un cri du cœur.

M. Bouguereau a deux jolis petits amours en stéarine épurée, transparente. La toile comme toujours ressemble, à s'y méprendre, à l'aspect général, à la tonalité des porcelaines de Sèvres. Je ne veux pas être d'une sévérité outrée et qui paraîtrait de parti pris. Il ne m'en coûte donc rien de reconnaitre que les défauts de M. Bouguereau sont moins sensibles dans une peinture de ce genre. Les Italiens péchaient par un défaut peut-être contraire en boudinant avec exagération, en fossettant outre mesure, parfois en donnant du muscle aux enfants, aux Amours de leurs compositions. Le corps d'un enfant excuse jusqu'à un cer-

tain point le faire sans solidité, sans énergie, la touche lisse et parfondue de ce peintre. En outre, l'*Amour vainqueur* rentrant dans le domaine du décor allégorique, on ne peut reprocher trop âprement à M. Bouguereau de donner à sa peinture l'impression des couvertes de vases de Sèvres. On peut et doit plaider pour lui cette fois les circonstances atténuantes, d'autant que le mouvement et le dessin de son groupe enfantin ont de la grâce. Là où le tout-puissant président du jury devient lamentablement coupable, c'est dans le portrait de fillette exsangue qu'il expose à côté. Ce portrait ferait comme réclame la fortune d'un vin reconstituant, j'ai entendu formuler cette réflexion par un pharmacien de l'avenue de Villiers.

Les études de femmes nues, ai-je dit, sont légion. Je dois donc abréger et signaler brièvement le *Matin* de M. Zacharie où la jeune fille couchée et montrant ses épaules au spectateur, la jeune fille assise de face au premier plan méritent un éloge par l'élégance des proportions, la fraîcheur des carnations. Pourquoi avoir introduit dans ce groupe folâtre de nymphes bocagères mi-réveillées, ces hideux pigeons blancs empaillés, vieil accessoire traînant dans quelque coin, sur quelque étagère de l'atelier? On voit le fil de celui du centre de la composition et le rembourrage de l'autre. Que figurent du reste ces volatiles? Serait-ce le courrier du matin?

Je passe sans transition au soir et du printemps à l'hiver avec la *Frileuse* de M. Besnard. Les reflets safran plaqués sur son corps par la flamme, ont un semblant d'explication dans l'action du feu et provoquent chez les visiteurs du Salon un *tolle* moindre que le fabuleux portrait de l'an dernier. Ce qui contribue à l'indulgence générale, M. Besnard dût-il en être navré, c'est que le modelé de la femme trahit le prix de Rome. M. Lefebvre, M. Bouguereau, l'Institut ne l'eussent point dessinée autrement. M. Besnard qui tient tant à faire oublier sa période classique, a fait là une concession à l'esprit bourgeois de la foule. Hélas! pourquoi ne lui en fait-il pas plus fréquemment? Il pourrait, dans des études de plein air, laissant là les bizarreries des lumières artificielles, montrer ses qualités très sérieuses. Rien ne l'empêcherait de rester aussi hardi, aussi franc dans ses tons locaux souvent très délicats, très justes et fins. Pour moi, j'ai la prud'hommie de penser que le *Soir de la vie* lui fait plus d'honneur que son homme-gorille pêchant à la ligne devant un troupeau de mastodontes, cette toile lacustre de l'exposition internationale, où il continue à froid le rôle d'outrancier.

L'histoire est un perpétuel recommencement. Sans doute à cause de cela M. Cabane nous livre une *Cléopâtre* essayant la violence des poisons sur ses esclaves. Cette *Cléopâtre*, nous la connaissons depuis longtemps, actrice stylée aux nobles manières, elle a joué aussi les Phèdres mourantes et prêté son concours dans ce même personnage à M. Rixens. Dans un intérieur archéologique, froide reconstruction d'un égyptologue à l'âme de savant et non d'artiste,

la maîtresse d'Antoine est assise à côté d'une esclave flabellifère. Elle contemple des victimes dont l'agonie conserve une sage et prudente réserve de gestes et de mouvements. Ici la sagesse est devenue une froideur insupportable. Le vide de cette peinture classique, académique, artificielle et non vivante, est par trop sensible. Heureusement les qualités de goût, la sûreté de dessin du maitre corrigent par endroits cette impression fâcheuse. L'esclave, brune comme un bronze florentin, est charmante de pose, son torse bien éclairé conserve la marque d'une profonde science, son modelé est irréprochable.

M. Henner recommence aussi son ragoût de couleur ordinaire, rouge vermillon, blancs d'ivoire et tons bitumineux, combinés dans un fin visage d'*Hérodiade*. Sachons-lui gré d'avoir condescendu à changer de modèle. Sa *Créole* au profil de jeune patricienne, a une distinction aristocratique, une fierté de lignes aquilines vraiment séduisantes et que fait merveilleusement valoir l'harmonie contrastée des taches de la toile. Si M. Henner se contente de peu pour nous charmer et réjouir nos yeux, M. Rochegrosse veut plutôt nous intéresser et nous amuser. Son *Hérodiade* à lui ayant eu un succès incontestable dans une classe de visiteurs du Salon, je suis à mon aise pour exprimer mon sentiment. Dans cette toile où le moindre accessoire a la même importance que les figures principales, que de temps perdu à des détails puérils : à la mosaïque du parquet, aux décorations des murs, à ces bijoux de la danseuse royale, à son vêtement, à ce pantalon mauve dont les crevés en losange laissent transparaitre les chairs. Et pendant que le peintre s'attarde à rendre avec sécheresse ces mille accessoires, la composition manque d'air. Le groupe placé derrière la table du banquet présente des personnages sans épaisseur, collés l'un sur l'autre. Le tétrarque sur son trône a si peu d'existence individuelle qu'on le confond ainsi que ses favorites avec les peintures murales de la salle, souvenirs des statues colossales du Musée assyrien. Heureusement dans la *Mort de César* M. Rochegrosse a consenti par extraordinaire à quelques sacrifices. Il a daigné aussi se préoccuper de l'atmosphère lumineuse qui peut emplir cette salle sénatoriale et accrocher des luisants, s'éparpiller, se briser sur ces gradins, ces sièges de marbre sous le dur éclairage du soleil romain. La *Curée* est de beaucoup, à mes yeux, supérieure à l'*Hérodiade*. J'y demêle de beaux morceaux, notamment le mouvement et le corps tout entier de l'assassin du premier plan, une belle facture, solide et large; malheureusement cette force et cette sobriété sont une exception sous le pinceau de cet artiste. Les *Vainqueurs de Salamine* de M. Cormon, étant donnée la façon dont ils étaient annoncés depuis tantôt trois ans, ont déçu l'attente générale et constituent l'accouchement de la montagne dont parle le fabuliste. Cette immense toile ne dépasse pas l'honnête moyenne des tableaux auxquels les conservateurs de musées de province, anciens prix de Rome, utilisent leurs loisirs. Il représente au Salon, en dépit de la médaille d'honneur, la peinture de sous-préfecture, soyons indulgent,

de préfecture. Tout est poncif, mou et veule dans cette composition historique. Les guerriers manquent de mouvement. Les Athéniennes accueillant ces triomphateurs par leurs chants et leurs danses, sont des filles vulgaires de soudards et non les danseuses sacrées des fêtes religieuses ou des jeux olympiques. On cherche même vainement un torse, un bras, une tête vigoureusement modelés, rappelant dans ce fatras, ce pillage rapporté de la Villa Medicis, la main énergique du peintre de *Caïn*. Rien, rien : voilà le résultat d'un lent examen. Le *Portrait de M. Prétet*, le souverain dispensateur au Salon des kilomètres de cimaise, bien que très vivant, chaudement coloré, grassement peint, n'est pas pour nous consoler de l'échec de M. Cormon.

MM. Tattegrain et Henri Martin, l'un avec la *Soumission des Casselois*, et l'autre avec le lugubre épisode d'*Ugolin*, ont composé deux scènes où leur préoccupation semble être la suivante : suivre un ton rougeâtre, rosâtre, vineux, en répéter les échos, les gammer, les assourdir. Je reconnais que M. Tattegrain a un joli groupement, un joli balancement des masses à son actif.

Il est aisé de reconnaître que la *Théodora* de M. Benjamin Constant puise au même trésor que son époux, l'empereur de Byzance. C'est la même palette avec laquelle fut peint l'an passé *Justinien* au milieu de son conseil. Un éblouissement de gemmes, de satins, d'orfèvrerie, de marbres rares sert de cadre à une figure hiératique, dans une pose royale volontairement figée. Et je me garderai de critiquer M. Benjamin Constant. Cette palette a au moins le mérite d'être à lui, cette note d'art lui est personnelle, cette éclatante fanfare de couleurs est bien sienne, ce n'est pas peu de chose par le temps qui court. Mais il y a mieux, la trouvaille est réellement heureuse, son caractère artistique est indiscutable. J'éprouve une sensation délicieuse devant l'harmonie de ses verts, vert antique de la muraille, velours vert de la tunique, verts intenses des émeraudes dont le vêtement est criblé. Les tons bleus, violacés, du manteau royal, de l'étoffe de pourpre, l'ébène de la chevelure, les ors de la robe et ces roses pâlies, effeuillées sur le dallage de marbre tout embleui des reflets lilas du costume, forment un ensemble rappelant les *tutti* les plus enlevants et à la fois les plus savoureux d'une orchestration habile. Pas mal non plus la fixité étrange du regard de la courtisane couronnée. A quoi songe-t-elle ? Que revoit sa pensée ? Un jeune poète nous répond :

... Le lit de sangle, le pain dur
Qu'elle mangeait en hâte au fond du bestiaire,
Son enfance en haillons, l'attente aux carrefours,
Son père, le gardien, accrochant pour les ours
Des blocs de viande aux clous de la cage de pierre.

M. Benjamin Constant ne doit pas connaître ces vers d'Edouard Bodin, ils sont pourtant l'exacte paraphrase de son inspiration. Je crains qu'il n'y ait une

revanche d'ombres dans l'*Agitateur du Languedoc* de M. J.-P. Laurens. Le très remarquable peintre me paraît envoulté par l'inquisition albigeoise et toutes les inquisitions mentionnées dans l'histoire. Il a la hantise de Torquemada. Ce tableautin de chevalet aux acteurs expressifs, mais d'un contour un peu sec, donnerait une bien faible idée du robuste et large talent du peintre du Panthéon. Par ces peintures murales, M. Jean-Paul Laurens a pris place à côté des premiers maîtres de ce siècle. Il a excellé, il s'est non surpassé, mais révélé dans ces grandes et fortes pages. Combien est à déplorer pour nous la négligence de l'État, qui ayant sous la main un artiste de cette haute valeur n'utilise pas plus fréquemment dans des décorations monumentales son vigoureux et magistral pinceau.

J'ai gardé pour la fin MM. Paul Leroy et Louis Girardot. Leurs sujets empruntés à la Bible, *Samson, Ruth et Booz* valent qu'on s'y arrête. Le premier surtout m'a frappé. L'éclairage, la lumière filtrant par la porte encombrée de visages curieux, rappellent le prisme de M. Dinet; mais M. Leroy possède en propre une réelle science du métier de peintre, facture solide, beau modelé, connaissances académiques et anatomiques. Il a tout cela et l'utilise dans le surveillant accroupi du premier plan, le bâton en main, dans les divers personnages de ce drame de déchéance, venus pour voir tourner la meule à l'hercule asservi. M. Leroy fait honneur comme élève à M. Cabanel. M. Girardot a logé un joli sentiment dans son nocturne bleu. Il est garçon de talent et d'avenir. Je ne craindrai pour lui qu'une chose, devenir un trop habile arrangeur. Je conçois très bien qu'un jeune artiste trahisse dans sa manière plusieurs influences, diverses inspirations ; mais il doit bientôt se fixer et dégager sa personnalité. Voilà ce que je conseille à l'auteur de *Ruth et Booz*. Par le style, la noblesse des lignes, son couple enlacé et endormi appartient à l'enseignement, au bon enseignement de l'école des Beaux-Arts. Les bleuissements de la nuit au dehors et dans la rustique chaumière sont, au contraire, obtenus par une touche martelée, juxtaposée à la Monet, à la Sysley. L'ensemble est d'une grande et belle impression et le vers de Hugo :

> L'ombre était nuptiale, auguste, solennelle.

est là paraphrasé par une clarté extatique.

Je viens de nommer M. Dinet, je passe immédiatement à son *Adoration des bergers ;* aussi bien cette année les sujets religieux sont en petit nombre et un seul a une grande valeur, *la Cène* de M. Uhde dont je parlerai à sa place. M. Dinet est un coloriste dont la palette ainsi qu'un prisme recueille en le décomposant le rayon solaire. Il a des orangés, des indigos, des jaunes très particuliers, et souvent en tire un poétique et charmant parti. J'avais noté au dernier Salon sa ravissante *Pastorale*. Le peintre du bon vieux Philétas mandataire au-



près de Daphnis et Chloé du dieu Eros, guide cette année un groupe de bergers plus jeunes vers la crèche de Jésus. Il suffit de ce rapprochement pour ne pas s'attendre à rencontrer un sentiment religieux dans son œuvre. Mais ne le chicanons pas sur ce qu'il n'y a point mis, voyons s'il donne tout ce qu'on peut espérer de sa distinction d'esprit, de sa fraîcheur de pensée. Eh bien, nous avons lieu d'être satisfait. M. Dinet nous sert le régal d'expressions populaires, de visages naïfs et amusants, d'une scène spirituellement composée, éclairée irréellement peut-être, mais suavement. J'aime fort son gros berger barbu à la chevelure et à la barbe de miel toute dorée de soleil, j'aime son bon gros sourire étonné. J'estime meilleur encore l'enfant vu de dos au premier plan, dans une ombre ensoleillée qui rosit son bras grêle et déjà ferme de jeune pâtre, et dégrade jusqu'au lilas pâle, sa tunique bleue. Au fond, c'est un joli noël flammand. Un noël provençal, digne d'être signé Mistral ou Roumanille, est l'*Adoration des bergers* de M. Louis Deschamps. M. Deschamps me fait l'effet d'un de ces directeurs de confréries de la Passion qui, de ville en ville, dans une province française, allaient jouant un *mystère ;* les mêmes acteurs récitaient les soties et les phrases du drame sacré. Ainsi nous reconnaissons dans l'entourage de l'enfant Jésus bien des visages de connaissance, la mère folle dorlottant un lapin, la fillette qui souffrait du froid et de la faim dans un Salon précédent, etc. Mais tous ces braves gens, ces confrères sont intelligents, admirablement dressés et stylés par leur maître. S'il y a eu des accrocs aux répétitions, il n'en reste plus trace dans le mystère pieux qu'ils déroulent avec conviction sous nos yeux, et nous aurions mauvaise grâce à leur marchander les encouragements. Le vieillard souriant en vieux grand-père, expert aux nourrissons, le joueur de musette au nez épaté, la vierge qui soulève le voile et a plutôt l'air d'une sœur aînée, toute fière de son frérot, tous, tous méritent d'être applaudis, rappelés. Une bien jolie tache dans ces ombres grises, ces noirs dégradés, que le foulard rouge où repose le corps du garçonnet prêté pour figurer Jésus. M. Louis Deschamps est un coloriste d'instinct, qui obtient là un succès complet, mais il a un portrait de femme tout voisin, dont, sous prétexte d'écho, il a barbouillé de suie le nez. C'est une exagération qui supprimée permettrait de goûter sans réserve un portrait de jolie femme, enlevé avec un rare brio.

La *Sainte Cécile* de M. James Bertrand comptera parmi les œuvres les plus poétiques, les plus doucement attendries de ce maître délicat. Elle prendra place à côté de ces héroïnes mélancoliques et rêveuses, Ophélie, Mignon, Virginie. M. James Bertrand qui est un dessinateur plein de goût, sait avec une grâce exquise coucher dans la mort un corps de jeune fille. Il laisse à la dépouille charmante d'où l'âme s'est envolée, juste assez de souplesse pour donner l'illusion de la vie. On sait que ces fleurs féminines viennent d'être fauchées et n'ont point encore eu le temps de perdre leur éclat, leur arome printanier, ce qui accroit les

regrets; sous l'arche sombre d'une crypte tombale, au sein des catacombes dort sur son lit de pierre la martyre chrétienne. Elle repose, triplement auréolée de sa naissance patricienne, de son génie musical, de sa sainteté. Sa tête est adorable de candeur, les lignes de la draperie dessinant ses formes graciles, offrent les jets les plus purs, et la couleur vient adjoindre un charme de plus à cette vision céleste. Les tons crémeux de la longue et virginale tunique s'enlèvent sur le fond rouge-brun des murs; le monogramme du seigneur Christus décore la clef de voûte, et la lyre de forme antique que retiennent les doigts fuselés de la sainte, offre une légère coloration bleue. C'est un quatuor discret qui module une séraphique harmonie. Dans le second envoi de M. James Bertrand, une *Mignon* endormie au jardin sous un balcon sculptural, je discerne à un degré moindre la mise en pratique des mêmes dons. Cette poitrine de fillette sentie sous l'étoffe, cette branche de pervenche qui s'accroche aux balustres et repète assourdie la note du ciel étoilé, font honneur à ce modeste et vaillant artiste.

Il y a eu, cette année, un débordement de peinture militaire. On a vidé sur le carreau de l'atelier tous les petits soldats de plomb, on les a rangés ou bousculés en bataille et bâclé bien vite un tableau pour le Salon. L'État commande des sujets, des épisodes guerriers pour les mess des officiers, les salles d'honneur des régiments, il en commandera encore, jugez quel coup de fouet pour la gent besogneuse des artistes. Seulement (la vie est faite de seulement) seulement la peinture militaire est une besogne ingrate, qui s'improvise moins que toute autre. Il faut dans cette branche des connaissances techniques très longues à acquérir. Sans parler de la science du cheval, — science très ingrate qui a manqué à une foule de grands artistes, à toute l'école vénitienne, à Raphaël, Jules Romain et Lebrun, science qui a absorbé le plus clair des années d'études de Géricault — en la laissant même de côté, il est nécessaire d'avoir la mémoire pleine de documents sur le costume, les mœurs, en un mot la vie militaire, pour la bien comprendre et rendre, il faut en quelque sorte l'avoir traversée, et ceux de nos bons peintres qui n'ont point passé par la caserne, ont compensé du moins cette lacune par une très assidue fréquentation des hommes et des choses du métier. Dans les tableaux improvisés du Salon, et dans beaucoup de commandes officielles il y paraît terriblement. Pour n'en citer qu'un exemple, M. Delahaye a fait de pièces et morceaux sa *Charge du douzième hussards à Marengo*. J'ai immédiatement reconnu un cheval blanc lancé au galop, pour l'avoir critiqué chez M. Morot l'an dernier. C'est un emprunt flagrant. Mais je ne vais pas m'attarder à ces pseudo-peintres militaires. J'arrive immédiatement aux toiles remarquables.

La *Bataille de Reischoffen* de M. Aimé Morot est un des succès les plus légitimes du Salon. Elle permet d'espérer que le vide creusé par le décès de M. Alphonse de Neuville et sur la désertion de M. Detaille dans l'équipement militaire, dans les cadres des tailleurs, sera bientôt comblé. Il y a un superbe

élan dans cette charge furieuse. Une fièvre de vie, une fougue guerrière vraiment héroïque, anime cette poignée de soldats, qui se meut vers la mort. On a la sensation du choc impétueux, du renversement, de l'écrasement qui amènera tout à l'heure cet ouragan de fer dans les rangs ennemis. Un souffle de mâle énergie, de courage exaspéré se dégage des rangs pressés de ces cavaliers. A part le mouvement de l'ensemble si admirablement traduit, chaque physionomie, chaque attitude des héros de cette action épique traduit le même sentiment d'ardente fureur, de mépris de la vie, de soif des dangers. L'officier qui se retourne en selle et jette le cri suprême du commandement, est une sublime expression de la vaillance militaire. Il atteint l'idéal de la beauté virile dans ce dernier appel fait au courage et à l'honneur de ses compagnons d'armes. Dans ce visage rien de grimaçant, rien de contracté, et cependant tous les muscles sont en action, sont en jeu. Le cri amène un tel déplacement des lignes de la face que presque toujours il est disgracieux. Le statuaire Rude, malgré l'incontestable talent dépensé dans son général Ney, n'a pu éluder cette difficulté, son personnage est grimaçant. Ici, rien de semblable, la victoire de l'artiste est complète. Les détails de ce beau fait d'armes, cuirassier frappé d'une balle au visage, cavalier renversé dont le cheval ne sentant plus la main arrête son galop et va changer d'allure, tout est vrai, fidèle, au point d'être émouvant et poignant. C'est la guerre dans toute son horreur et sa beauté cruelle. M. Aimé Morot aurait eu certainement pour la seconde fois la médaille d'honneur, mais je l'ai dit, le *bis repetita* des Latins n'a pas cours, ne plait pas au Salon.

La *Guerre* simplement navrante et sinistre, une *Marche en avant* dans la boue, la pluie, la tristesse ambiante des choses, le combat à distance avec un ennemi que l'on tue et qui tue de si loin qu'on l'aperçoit à peine, la bataille moderne sans la compensation glorieuse de l'action, du courage individuel, personnel, a été interprétée par M. Roll. Il a bien senti la fatigue, l'épuisement d'un corps de troupe lassé auquel une attaque soudaine vient demander un nouvel effort et qui s'apprête silencieusement, froidement à faire son devoir. Car il y a du silence dans cette grande toile, on comprend que la terre détrempée amortit le bruit des pas et des charriots, que l'atmosphère pleine de brume nuageuse étouffe les crépitements du feu. Le soldat de la ligne qui traverse la route pourrait être le héros du *Calvaire* de M. Mirbeau ; nous sommes bien loin de la chevauchée de Reischoffen, ce combat de preux du moyen âge. Voilà exactement le revers de la médaille admirée là-bas. Je reviendrai à M. Roll comme plein-airiste plus tard.

La *Mort du lieutenant-colonel Froidevaux*, par M. Emile Renard, se ressent des habitudes de faire joli qu'a son auteur. C'est bien groupé, intéressant ; les reflets du feu sur les traits des pompiers, sur leur vêtement et sur le corps de leur chef, tombé victime de son dévouement, sont bien observés. Mais l'artiste a

embelli, élégantisé toutes les notes qu'il avait dû prendre. L'incendie n'a plus l'horreur aveuglante de ses flammes ; les souillures de la terre boueuse, des pierres tombées, les noirceurs gluantes de la fumée collée aux visages, rampant, envahissant les abords du lieu sinistré, ont été corrigées, atténuées. L'expression du tableau y perd. Avec M. Gaston Claris nous revenons aux souvenirs de la campagne de 1870. Hélas ! ces souvenirs sont plus que jamais d'actualité. L'*Interrogatoire* est un épisode du siège de Metz, resté dans la mémoire de son auteur, alors officier d'artillerie, et qu'il retrace aujourd'hui avec l'exactitude documentaire la plus scrupuleuse. M. Gaston Claris fait partie de ces peintres qui estiment qu'un tableau militaire même anecdotique est une page d'histoire. Il tient donc la vérité du costume, de l'armement, de l'équipement pour une qualité essentielle ; plus essentielle encore il juge la connaissance des choses du métier, discipline, règlements, habitude. Il pense sainement que toute composition dont les acteurs portent l'uniforme et appartiennent à l'armée, doit, sous peine de ridicule, être vraie ou vraisemblable, j'entends par-là supporter l'examen d'un officier sans qu'immédiatement il y soit relevé des fautes grossières d'ignorance. Mais M. Claris ne se contente pas d'être un dessinateur très habile, très instruit, d'excellent conseil technique pour ses confrères, il est peintre, il groupe et dispose avec grande intelligence ses personnages et chaque année marque un pas de lui dans la voie de la couleur. Cette année l'*Interrogatoire* présente un rythme de tons gris, une tonalité générale brumeuse, excellente d'harmonie. Les uniformes des petits chasseurs à pied emplissant la cour de ferme où sont interrogés les soldats allemands, s'associent à souhait avec l'effet d'ensemble ; mais il y avait beaucoup de difficulté à rendre certains tons locaux, le képi de l'officier d'état-major, les épaulettes du trompette bavarois, etc., sans tricher avec la vérité et sans faire cependant chavirer le tableau. M. Claris s'est tiré de ce pas habilement, je l'en félicite. Dans une cour de ferme, ai-je dit, il nous fait assister à l'interrogatoire d'un groupe de prisonniers prussiens, pris dans une récente sortie. A terre au premier plan, des gibernes, des armes, des sacs que fouille un sergent-fourrier à genoux. Un lieutenant de chasseurs lit les pièces qui paraissent intéressantes et que lui communique successivement le sous-officier. Rangés dans le fond sous un toit en auvent, les prisonniers attendent d'être interrogés tour à tour. En ce moment c'est un trompette bavarois de haute taille, de robuste carrure, qui répond aux interrogations d'un capitaine d'état-major. Sur la droite plusieurs officiers, dont le plus intéressant par la vérité de son mouvement, la sincérité de sa pose, est un commandant de chasseurs qui s'est arrêté au passage et curieux écoute en tournant la tête les réponses du soldat étranger. Sur la gauche un peloton de chasseurs garde le long couloir qui donne accès dans la cour et l'on aperçoit au dehors les silhouettes de caissons d'artillerie, de chevaux, d'hommes en marche. La compo-

sition est parfaitement construite, il y a de l'air entre tous ces groupes qui se balancent justement. Pris à part, le lieutenant agenouillé en lecture et le vieux commandant à la moustache aux poils gris, à la bonne et martiale physionomie, sont des études très pensées, surprenantes d'observation et de vie. Le faire est serré, mais amené sans sécheresse. M. Claris a dû faire un lourd sacrifice à des exigences de patriotisme peut-être exagérées, se soumettant à la loi de discrétion qui était, ce printemps, le mot d'ordre de la presse et de la France, il a supprimé dans son tableau un groupe d'officiers allemands extrêmement intéressant. Le public ayant accueilli avec le plus complet succès son tableau, nous avons la certitude que l'État comprendra ce peintre militaire dans les commandes prochaines. Il a été à la peine, il doit être aujourd'hui à l'honneur.

MM. Eugène Chaperon et Paul Grolleron racontent spirituellement les petits côtés des années de service actif. La *Douche au régiment*, la *Popotte* sont pleines de détails très gaîment empoignés. Il y a un peu de sécheresse de dessin dans les doucheurs de M. Chaperon, j'aime mieux la partie voisine de la fenêtre. L'éclairage est du reste bon. M. Grolleron a un artilleur épluchant un chou bien nature et sa rue de village constitue un paysage qui n'est point à dédaigner.

Nous remontons nos annales à la suite de M. Alexandre Bloch. Le *Combat de la Guyonnière — 27 pluviôse an IV*, pourrait avoir pour seul titre *Pluviôse*. Beaucoup de qualités montrées dans cette escarmouche des guerres chouannes, les paysans qui défendent le parvis de l'église sont d'une crânerie rustique très belle. Et puis le tableau tout entier est bien résumé, répond bien aux idées qu'éveille ce mot : la Chouannerie. D'une part un portail gothique de chapelle, de l'autre cette calotte de nuages qui rapproche le ciel du Breton, entre les deux, une poignée de combattants également résolus. Voulez-vous aller de la Vendée et du Bocage au Comité de Salut public, M. Félix Dupuis vous facilite la chose : son *Carnot au conseil* est une page vieillie, mais qui a la conscience des peintures exécutées il y a quelque trente années. J'y remarque un certain sentiment de la couleur, la note marron qui domine est assez savoureuse. Mais que signifie cet énorme tambour, cet instrument de musique guerrière qui trône au premier plan et a plus d'importance que tous les membres du Comité?

Les *Bords de l'Yerre à Suisnes*, en dépit des quelques soldats qui vont goûter les joies d'une baignade matinale, est plutôt, pour M. Protais, l'occasion d'un frais paysage que d'un tableau militaire. Du reste, nous sommes, depuis un moment, dans le tableau de genre, MM. Grolleron et Chaperon nous y ont conduit agréablement. Restons-y et étudions cette branche toujours la plus touffue en œuvres au Salon.

Soit que l'action représentée par le peintre se passe au dehors, soit qu'elle s'agite dans un appartement clos, la peinture de genre est le vrai domaine où l'école moderne peut développer, mettre à jour sa formule. Dans le premier cas,

l'artiste a devant lui une étude de *plein air*, dans le second une étude d'*ambiance*, c'est-à-dire de l'atmosphère emplissant une chambre et — suivant le mode d'éclairage, l'absorption ou la réflxion de la lumière par les objets, frappés suivant leurs reflets réciproques, — modifiant sensiblement la couleur et légèrement la forme de ces mêmes objets. Je commencerai donc par m'occuper des plein-airistes, puis des peintres d'intérieur de cette école et enfin de ceux qui n'ont pas cru devoir modifier leur manière.

M. Roll est le chef de ce groupe si intéressant et important. Je viens de le complimenter sur sa *Marche en avant*, au point de vue de la composition et de la pensée ; je n'ai pas moins à le louer au sujet de la vapeur d'eau flottante dont il embrume sa toile. Je suis obligé en revanche de critiquer le soldat agenouillé du premier plan qui tient une lampe à esprit de vin allumée. Le ton de cette flamme me paraît faux, et puis, si M. Besnard exagère ses reflets, il faut bien reconnaître qu'à l'inverse M. Roll les a trop supprimés ici. Que cet artiste me permette de lui exposer en toute franchise mon sentiment : eh bien, il s'est trop assagi cette année. Je ne retrouve en lui aucune des fort belles audaces de son œuvre maîtresse, la *Fête du 14 Juillet*, et un bien faible écho de ses magnifiques portraits du Salon dernier. La *Guerre* est un bon tableau, intelligemment fait et noté, je n'en disconviens pas, mais dix autres eussent pu le faire. Or, M. Roll peut quand il le voudra faire une œuvre très personnelle, superbe et que lui seul est à même de réaliser. Qu'il le veuille donc et sans tarder.

La meilleure étude de plein air des Champs-Élysées est, à mes yeux, le *Jour des prix* de M. Maurice Eliot. Je l'estime telle par la finesse de son observation. Cette plaine brûlée sous le grand soleil, cet air chaud et lourd de l'après-midi, ces coulées lumineuses sur l'herbe rousse, les silhouettes du père et de la mère qui reviennent de la distribution, fort en sueur dans leurs beaux et lourds habits des dimanches, tout cet ensemble est merveilleux. C'est la nature même surprise dans toute sa simplicité. Les enfants jouant au premier plan sont malheureusement d'un contour un peu sec.

Le mérite de M. Albert Fourié, un des triomphateurs de cette Exposition, est au contraire d'avoir bien peint ses personnages. La *Noce à Yport* justifie pleinement son très grand succès : sous de grands arbres, dans le pré, la table est dressée. Les convives banquettent gaiement, cordialement. La nappe blanche étale, rangés en belle ordonnance, d'énormes gâteaux, des victuailles, une succulente pitance. De nombreuses carafes sont pleines de cidre doux. Nous sommes proches du dessert, c'est le moment des toasts. Un robuste sexagénaire, haut en couleur, le teint fleuri, souriant avec bonté, franchise, et aussi une pointe de malice, s'est levé et boit à la mariée. Les invités s'apprêtent à trinquer et écoutent la tirade. Une fillette rose, vêtue d'indienne rose, placée au premier plan, et nous tournant le dos, se penche sur la table, elle vient de jouer

et tient encore une gerbe de fleurs champêtres dans sa main. Et sur le gazon, sur la nappe bleuie d'ombre, sur les visages de ces bonnes gens sympathiques, une pluie de lumière, de rayons solaires, sème des taches d'or. Le jour aveuglant se glisse à travers les chambres, passe dans les fentes des beaux draps blancs accrochés aux arbres et défendant la table du côté du soleil. L'air circule autour des conviés. On cueillerait les fleurettes que serre dans sa menotte la gamine, on ramasserait la serviette que laisse traîner sur l'herbe un joyeux compère assis à l'autre bout. La tête de la jeune mariée, dont la coiffure blanche s'enlève sur le rideau de même couleur et dont l'épiderme est très fin, très délicat, très hâlé, est, je le répète, habilement modelée. C'est d'une facture solide, savante, puisqu'il y avait là trois tons presque semblables à détacher l'un sur l'autre. Tous les corps d'ailleurs sont bâtis et construits par un bon ouvrier peintre, sachant bien son métier et sous prétexte de plein-air ne pontifiant pas dans une crasse ignorance. Je recommande ce tableau à MM. Sevrot et Signac, les impressionnistes célèbres, qui peignent des bords de Seine avec figures invraisemblables. M. Albert Fourié a mis en outre beaucoup d'esprit dans cette fête de famille, champêtre.

La bonne mutine, la soubrette délurée servant le *Café* dans un jardin, m'a révélé chez l'auteur de ce tableautin, Mlle Jeanne Gonzalès, un délicieux petit talent. Le *Matin* et le *Vieux Pêcheur*, de M. Louis Hadengue, sont aussi d'une sincérité étonnante. M. Henri Marre a vigoureusement et simplement campé son homme, lui a donné un beau mouvement dans la *Fin d'une journée*. Ce paysan qui vide le seau de bois accroché à sa ceinture, où se trouvaient les gouttes d'eau destinées à mouiller la faulx, a de la grandeur, une agreste et virile noblesse. Les *Foins* de M. Edmond Debon nous montrent les faucheurs en pleine besogne. J'aime beaucoup les deux de gauche, aux troisième et quatrième plans, leur geste est observé, naturel, ils sont bien enveloppés d'atmosphère, les lointains du paysage sont justes.

Un débutant, M. Jules Muenier, a envoyé une œuvre de premier ordre, qui a été extrêmement remarquée par les artistes et lui a valu immédiatement une troisième médaille, récompense qui ne soulèvera certainement aucune récrimination. Le *Bréviaire* est récité par un bon curé assis sur une chaise rustique dans son jardin. Le vieux prêtre aime à jardiner lui-même, à cultiver, arroser ses beaux dahlias, ses choux gigantesques, en un mot ce petit carré de terre où il mêle comme un sage l'utile et l'agréable, où vivent en bonne harmonie légumes et fleurs. Des instruments, arrosoirs, bêches, ciseaux, sont à ses pieds. Sa pose est un peu lassée, ses mains calleuses tiennent négligemment sur les genoux son livre. Mais ce qui est admirablement empoigné, c'est le grignottement de ses lèvres de vieillard. Des lèvres créées par les chants de l'Église, par les oremus, par les prônes, et qui, à cette heure tardive du soir, s'entrouvent à peine sur le

côté pour murmurer cette dernière oraison. Les lueurs du couchant qui soulignent d'une clarté dorée les toits du village, placé en contre-bas du jardin, entourent d'un délicat halo, d'une sorte d'auréole, la tête expressive du prêtre. Le faire est serré. On sent une main très sûre d'elle-même. M. Muenier compte dès aujourd'hui parmi nos jeunes les plus promettants. Tairais-je une critique de détail ? Non. Il a un chou énorme, au premier plan de son tableau, qui m'ennuie ; ce chou fait une concurrence déloyale au personnage principal, au jardinier qui l'a planté.

A l'heure où j'écris, la distribution des récompenses est faite, et je n'ai pas l'honneur de comprendre pourquoi le jury persiste, depuis 1883, à laisser M. Montenard titulaire simplement d'une troisième médaille. M. Montenard est dans l'opinion unanime un garçon de beaucoup de talent, valant vingt fois des centaines de Hors-Concours. Pourquoi est-il oublié ? Sans doute parce que les acheteurs ne l'oublient pas ; parce qu'il fait partie des peintres élégants de l'avenue de Villiers, de la place Malesherbes, et qu'il a su tout jeune encore trouver son chemin de Damas. Les éloges donnés à ses deux tableaux, *Sous les oliviers, près Toulon* et *Aux environs de l'Abbaye de Saint-Queniès*, sont de nature à le consoler de cette injustice. Dans le second, représentant un groupe de moines en promenade, bien que je constate la poésie fantômateuse, l'aspect d'apparition que j'ai remarqué des milliers de fois en rencontrant brusquement des chartreux au travail dans les champs, je voudrais encore plus d'irréel. Etant donnés la blancheur de leur vêtement, les terrains crayeux, l'air chauffé à blanc d'une journée caniculaire, la silhouette de ces religieux devrait être plus vaporeuse, manquer davantage d'épaisseur. Enfin la tache d'ombre portée sur le sol par leur corps me semble un peu trop découpée, un peu durement teintée. Il n'en reste pas moins évident que peindre des moines blancs a toujours été un tour de force. L'Italie bolonaise porta Andréa Sacchi de Rome au pinacle pour l'avoir tenté et réussi. La toile de M. Montenard, à ce point de vue-là (je laisse, bien entendu, de côté la composition), est très supérieure au chef-d'œuvre tant prôné du dix-septième siècle. *Sous les oliviers* est un paysage méridional exquis. C'est la fête des yeux que la vue de cette nature poétisée par l'ardente lumière qui affaiblit, dégrade tous les tons. Les rochers, le sol ferrugineux et rougeâtre se nuancent de rose, les feuillages grêles des arbres pâlissent jusqu'à l'argent, les couleurs vives et crues du costume des paysannes toulonnaises deviennent tendres et délicates, la bordure rouge de leur foulard, le vert d'un jupon ainsi attendris, se fondent dans l'ensemble. Le tableau est d'une harmonie douce, contenue, apaisée. Il y place le grandiose silence des campagnes aux heures brûlantes des midi.

L'*Été* n'a pas aussi bien servi M. Gaston Béthune, sa prairie aux misses anguleuses et mal vêtues est un échec. La *Liseuse* de M. René Ménard se défend

mieux, mais reste faible. Je préfère de beaucoup son autre tableau *Une analyse*, où deux internes entourés de cornues et de flacons étudient un liquide. Il y a beaucoup de promesses de talent là-dessous. Je reviens aux champs avec les trois fillettes de M. Durst assises à la filée sur le bras d'une charrette. Elles sont très amusantes ces trois petites graines de fermière juchées-là comme des poulettes (un souvenir du peintre) mais sérieuses, attentives, ouvrant les grands yeux curieux et profonds de l'enfant des fermes, un peu sauvageon; mes vifs compliments aussi à M. Fernand Blayn pour sa *Scène d'enfants* et son étude intitulée le *Sommeil*. L'enveloppe aérienne est finement sentie, notée. *Lasse* de M. Tempestini est un écho affaibli de ce genre. De jolies qualités dans *Une cour de ferme à Maisy* de M. Quintard, et dans la toile de M. Ferré, *Ohé, ohé, v'là la soupe !* n'oublions pas les paysannes de Mme Adèle-Lydie Laurent, la *Sœur ainée* de François Reynaud avec ses grands coups de soleil et d'ombre, son relief, son modelé un peu dur.

Sous les Pommiers constitue une revanche que la peinture devait bien à une jolie femme, fort maltraitée par M. Besnard dans son portrait de l'an passé. L'élégante et svelte Parisienne lit, couchée sur l'épais gazon d'un pré normand. Au-dessus d'elle un grand pommier met le parasol de ses branches, aussi voyons-nous à ses côtés renversée, inutile, son ombrelle au quadrillage blanc et noir. A l'horizon la mer déploie la traîne d'argent de ses lames. Le ciel est limpide, pur, dans cette calme matinée printanière, rien n'arrête la brise saine venant du large; je remarque des tons gris, délicieux de finesse, dans la soie de l'ombrelle et du vêtement. M. Roger-Jourdain a su montrer dans ce sujet, qui ressemble fort à celui de M. Heilbuth, de l'élégance et de la distinction, sans glisser dans la mollesse, dans le coton comme ce peintre.

M. Loir Luigi nous ramène à Paris, mais n'a pas cette fois la main aussi heureuse que précédemment. Le large trottoir fuyant de son *Crépuscule* est bien pâteux, bien ennuyeux. Je ne reconnais pas sa touche spirituelle et vive. M. Louis Dumoulin me plaît davantage avec sa *Place du Carrousel*. Il reste à savoir si, par un temps de pluie, un ciel bas et sombre semblable, la teinte d'une affiche rouge prend l'éclat, la vivacité de tons que lui donne le peintre. Cet effet de contraste a-t-il été surpris par lui ? Je veux bien le croire; mais j'y vois plutôt un réveillon un peu trop grand et qui tire l'œil avec exagération.

Entrons maintenant dans la maison. Nous y rencontrerons tout d'abord la jeune fille à sa toilette de M. Étienne Tournés. Le mouvement de ses bras pour relever le flot des cheveux est gracieux, souple, naturel; le creusement de la ligne médiane des épaules, amené par ce geste, le jeu des muscles des omoplates sont fort bien indiqués. Le modelé dit sobrement la santé et la fermeté des chairs. Mais c'est par son éclairage que cet intérieur, dans la pénombre diffuse du *Matin* mérite la première place. Plus paresseuse, la fine et délicate dormeuse

de M. Raffaelli méprise la *Belle matinée*, titre du tableau, et préfère dormir la grasse matinée. Le peintre des souffreteux, des déshérités, des terrains pelés et des cabarets de barrière donne là une note inattendue et il y conserve une grande part de succès. Cet immense lit dont une place est restée vide, constitue une symphonie de blanc. Les deux oreillers de dentelle, les draps et les couvertures, la chemisette de la femme endormie luttent de blancheur. Doucement son visage rosé se détache sur cette gamme de tons identiques et dont les valeurs discrètement agencées prouvent une grande habileté chez le peintre. Ce qui fait défaut naturellement dans ce sujet et pourtant représente la meilleure part du talent de M. Raffaelli, c'est l'idée, la pensée qui en général caractérise les scènes familières de son pinceau. Ce tableau ne dit rien, voilà son tort.

Les deux portraits de M. Friant sont des tableautins de genre, j'en parle ici et ne leur ménage pas mes compliments. Les deux époux prenant le café dans une salle à manger moderne lui ont fourni une première toile charmante. Le *Portrait de Mme C.* en vêtement noir, s'enlevant sur une tenture ou une porte de tonalité grise, tandis qu'un rayon lumineux se coule entre deux grands rideaux doublés de rouge, doit être classé parmi les petits chefs-d'œuvre, si rares cette année au Salon. M. Friant ne ment pas aux espérances fondées sur lui. Il nous envoie là un Peter de Hoogh.

Je ne connaissais ni M. Paul Delance, ni Mme Delance-Feurgard, mais ils sont de ceux qui « à deux fois ne se font pas connaître. » Ils ont du premier coup capté toute ma sympathie et je tiens à réparer vis-à-vis d'eux mes oublis précédents. *Un coin d'omnibus* dénote chez son auteur une entente de la formule nouvelle, extrêmement intelligente. Cet intérieur de tramway où le jour arrive de toute part tamisé par les vitres, est très bien éclairé; très fort aussi le rythme des tons gris et blancs des vêtements du bébé debout et de sa bonne. La maman en deuil, toute en noir forme un excellent repoussoir à ces clartés atténuées. Le journal déplié du monsieur assis en face et plongé dans sa lecture n'est pas aussi sans jouer un rôle habile dans cet ensemble. Et, je le répète, rien de cru, de vif, de criard dans la couleur. L'amortissement des nuances diverses dans un milieu, un jour semblable, est calculé avec sûreté, sans compter que les personnages, moins élégants mais aussi vrais, ont la vie des Parisiens de De Nittis. L'air circule dans cette toile. M. Paul Delance expose un portrait de femme, celui de Mme Delance-Feurgard, si j'en juge, par les pinceaux placés dans sa main. Il la représente renversée dans un fauteuil avec une grâce nonchalante; le goût des bibelots, l'encombrement artistique, le fouillis d'un atelier coquet et riche d'aujourd'hui se trahit sur une table voisine. La jeune femme semble se reposer en jugeant de loin l'effet d'un tableau commencé. Par la souplesse du corps, l'intelligence et l'expression des traits fins et délicats, la lumière

assombrie de l'appartement, le coloris chaud et savoureux, ce portrait est remarquable.

La repriseuse de chemises à joli profil, de M. Caucannier, travaillant, sa fenêtre grande ouverte, presque en plein air, en dépit du titre allégorique la *Fourmi*, n'a rien des pendants classiques. Elle conserve dans la finesse de l'atmosphère un naturel parfait. Mêmes félicitations à M. Charles Durand pour sa lecture de la *Lettre d'un absent;* le profil ensoleillé de la sœur ou de la fiancée qui lit à la vieille mère les pages trop courtes et probablement pleines d'heureuses nouvelles, car elle sourit, la tête attentive de la bonne femme, les accrocs lumineux sur ses mains, les reflets, tout est bon et digne d'encouragement. M. Louis Picard nous entraîne loin des joies du travail et de la famille dans une brasserie déserte; il fait de la morale à sa façon en punissant par le *Spleen* les serveuses de bocks que l'absence de clients laisse inoccupées. Ces croquis de petits trottins au nez en pied de marmite, aux yeux retroussés, à l'air gavroche, bâillant à qui mieux mieux, regrettant peut-être les gaies causeries de l'atelier pendant que courait l'aiguille, forment un spirituel pastiche de Jean Béraud. Ce peintre obtient son succès accoutumé avec la salle des Pas-Perdus *Au Palais*. Les murs gris, le pavé plein de miroitements ont sa fidélité ordinaire; de même les physionomies, les gestes des avocats, causant, pérorant, bavardant entre eux, sont traduits avec l'esprit qui lui est propre. M. Jean Béraud est un des anecdotiers les plus amusants et l'un des observateurs les plus prompts de notre époque. Avec quelle promptitude en effet, son crayon n'a-t-il pas saisi la silhouette de l'avocat appuyé au mur et répondant aux questions d'un de ses confrères, le groupe du vieux maître à la lèvre fatiguée, à la mine sceptique et blasée qui lit un fragment d'arrêt à une mignonne cliente, quelque divorceuse à qui le mariage avait noué les ailes, et qui, rieuse, écoute, le visage épanoui de joie, les probabilités de sa délivrance; peut-être plus simplement un procès d'actrice avec son directeur, si ce n'est avec sa couturière? Un des types les plus merveilleux d'humour, de bonne et franche observation me paraît le gros avocat d'affaires qui vient face au public; comme il passe triomphant au milieu des jeunes confrères non occupés. Il les écrase littéralement sous le poids des dossiers arrondissant ses bras, gonflant sa personne. Racine eût dit : il a des sacs jusques aux jarretières. Le *Cantique,* une procession descendant du Sacré-Cœur, est moins bien. Les échafaudages de bois tiennent trop de place dans la composition, jettent sur la scène une tonalité grise et terne désagréable.

M. Gilbert, le peintre des halles, a un marché d'automne d'une grandeur, d'une dimension — comme toile — inaccoutumée. Dans ces proportions, le peintre doit montrer des qualités de force et de sobriété qui s'accommodent mal avec le talent de virtuose de cet artiste. Certaines parties sont faibles, mais il se

rattrape dans le coin de gauche du tableau. Le garçon, la marchande, les lointains mouillés et luisants des étals et du pavé, sous le jour qui tombe du vitrail, ne manquent pas de justesse.

M. Thévenot, le très élégant pastelliste, dans la *Science sous les toits,* s'est trop préoccupé du violet. Il fait papilloter ce ton dans les flacons, il le reflète sur les doigts et les vêtements de la petite fille et de l'inventeur, et comme rappel, il en fleurit la vieille tapisserie. Cela amène un papillotement fâcheux. *En temps de grève,* de M. Damour, est à la fois une étude d'atmosphère et une pensée. Si l'enfilade des ateliers déserts où promène un gardien mélancolique, est bien éclairée, il se dégage aussi la tristesse du chômage de ces machines inactives, arrêtées. M. Brunet-Richon a exagéré le reflet des vareuses que portent les deux petits moussaillons offrant à une bonne vieille une corbeille de crevettes ou de poissons. Ce reflet embleuit toute la chambre. Il y a là excès évident. M. Decamps a de bonnes fileuses qui paraîtraient meilleures sans le dangereux voisinage de celles de M. Liebermann ; *Un tisserand — Picardie,* conserve cependant une honnête valeur. M. Gabriel Biessy, M. Charles Léandre mettent un pied encore hésitant dans la voie. La *Vieille Nourrice* du second est entachée de joli. J'aime mieux les essais de MM. Thibeaudeau, Rabache et Gaudefroy. Mme Jeanne Rongier, dans l'*Entrée au Couvent,* exécute de délicates variations sur la nuance violette des costumes de ses pensionnaires ; la délicatesse de sentiment, la distinction de cette scène de parloir entre parents et enfants appartenant au monde d'une part, et une aristocratique religieuse qui dut y appartenir jadis, n'est pas pour me déplaire. Le mièvre de cette facture peut être excusé puisqu'il s'agit d'une main féminine. M. Gelhay creuse le même sillon, *Un Bibliophile*, et surtout l'*Abandon — Aux Enfants assistés*, ont des qualités pareilles d'intérêt et de lumière. Rien de mélodramatique dans la séparation de la pauvre mère et du baby qu'emmène une bonne de l'établissement ; l'émotion pour être contenue n'est que plus intense : on sent peser sur eux la dure nécessité. La composition est d'un homme intelligent. La frimousse de l'enfant qui se retourne, joliment éclairée.

La raideur des personnages du vieux musicien et de la jeune femme prête à chanter n'empêche pas le *Prélude* de M. Moreau-Vauthier d'être une page sérieuse, émue et grave. M. Le Sidaner est bon plein-airiste dans son tableau *Après l'Office.* Les sujets empruntés à la science médicale ont particulièrement attiré l'attention des visiteurs du Salon cette année. MM. Gervex, André Brouillet parmi les Français, Laurent G'sell et Richard Bergh parmi les étrangers, reproduisent des scènes d'hôpitaux ou de clinique, des expériences touchant aux plus récentes découvertes de cet art. *Une Leçon à la Salpêtrière,* de M. André Brouillet, m'est gâtée par sa ressemblance avec une grande photographie peinte. La composition est médiocre, beaucoup de personnages sont collés l'un sur

l'autre, notamment ces spectateurs, étrangers au cours, MM. Claretie, Naquet, Paul Arène, dont les traits bien connus arrêtaient et amusaient la foule. M. le docteur Charcot, noyé dans ses pantalons et sa redingote, est lourd, embarrassé, sans aucune expression. Le meilleur fragment me semble le quatuor de droite, devant la fenêtre : l'interne soutenant l'hypnotisée, l'infirmière âgée et la servante plus jeune à chevelure rousse. M. Gervex, toujours très habile, n'a pas l'éclairage blafard de M. Brouillet. Sa couleur reste moelleuse et séduisante. Je préfère donc son docteur Péan exposant *Avant l'Opération* les avantages du pincement des vaisseaux sanguins. La tête expressive, de l'aide-chirurgien plein d'avide curiosité, la trogne enluminée du vieil étudiant à lunettes grises et favoris grisonnants, qui suit avec flegme les explications du professeur, sont bien entourées d'air, un air verdi par la tonalité des murailles de l'amphithéâtre. Le sujet médical couché au premier plan a d'avance des carnations bien exsangues; il est un peu trop en carton. Le personnage principal, M. Péan, est également un peu trop officiel et pontifiant. Voilà les deux seuls reproches à adresser au peintre. Pourquoi expose-t-il à côté un invraisemblable portrait de Parisienne, rose comme un fondant de Boissier?

(A suivre) CHARLES PONSONAILHE.

DESSINS, PASTELS, AQUARELLES, MINIATURES, ETC.

L'Exposition des dessins, pastels et aquarelles augmente tous les ans d'un dixième, et se manifeste, tout comme celle de la peinture, par des œuvres d'une dimension relativement de plus en plus considérable. Elle déborde encore, cette année, de la salle, d'ailleurs assez étroite, dont on a essayé de faire une sorte de salon d'honneur, pour s'étendre à peu près sur tout le tour de la galerie intérieure qui couronne le *hall* de la sculpture. Par malheur, dans ce millier d'ouvrages où le public, bien inspiré cette fois, ne cherche qu'un maigre intérêt, le talent n'est pas réparti à larges brassées, et la médiocrité la plus désolante domine généralement. On peut dire de la plupart de ces dessins qu'ils semblent sortis tout frais du parloir d'un pensionnat de jeunes filles pour l'occasion solennelle de la distribution des prix.

Entre les deux expositions, si laborieuses et si intéressantes de la peinture et de la sculpture, comment expliquer l'insuffisance et le laisser-aller de celle qui nous occupe? Certainement par l'indulgence d'un jury qui jouit à tort d'une réputation de férocité mal établie, mais aussi, nous aimons à le croire, par la concurrence fâcheuse, avec le moment des envois, des expositions particulières de pastels et d'aquarelles qui retiennent sur leurs cimaises les œuvres des artistes les plus applaudis. Les souvenirs récents de la rue de Sèze nous aideront à nous consoler des absences regrettables que nous signalons.

L'étude du pastel a pris dans ces derniers temps une véritable et légitime importance. Longtemps abandonné, ce procédé charmant a été repris avec éclat au point de tenir tête à la peinture à l'huile et de rivaliser avec elle, non sans succès, dans plusieurs genres. Depuis quelques années, il est même arrivé à influer notablement sur elle et à lui donner de bonnes leçons. Il ne faut point voir là le résultat d'un engouement banal et d'une mode irréfléchie. Par la matière même de ses poussières colorées dont les atomes se juxtaposent sans mélanges troubles et sans salissures, le pastel obtient un éclat et une fraîcheur auxquels la peinture à l'huile n'atteint parfois qu'en s'inspirant de ses procédés, en même temps que la matité de son aspect lui donne un velouté

incomparable. Il n'est pas jusqu'à ses modes d'exécution eux-mêmes, exigeant une grande franchise et se prêtant plus facilement que la peinture à la décomposition des tons, qui n'aient permis de s'attaquer à tous les aspects les plus divers de l'homme et de la nature et n'aient aidé à lutter victorieusement avec tous les effets de la lumière. C'est ce qui a été compris par plusieurs grands artistes qui se sont préoccupés de l'interprétation de ces effets, comme on en peut juger à l'exposition de Millet, à l'École des Beaux-Arts. Il ne faut donc pas s'étonner si l'étude du pastel a pris une telle extension et si elle occupe dans nos expositions une si grande place. Dans celle de cette année le pastel tient le premier rang, sinon par le nombre, au moins par la qualité des ouvrages. Portraits, paysages, scènes de genre, nature morte, tous les sujets y sont représentés.

M. Doucet, qui est un peintre très habile, nous montre le parti admirable qu'on peut tirer du pastel pour l'exécution des chairs. Dans un intérieur luxueux, où des fourrures traînent sur les sièges, une jeune femme, le bras droit levé cachant son visage qui ne laisse voir qu'un œil bleu souriant, étale tranquillement sa blanche nudité, et peigne, devant une psyché en bel acajou, sa longue chevelure rousse avec laquelle elle n'essaie nullement de dissimuler des charmes, dont quelques-uns, d'ailleurs, sont un peu discutables. C'est le « morceau » le plus intéressant de notre petite exposition. L'exécution, à la fois très habile et très franche, excelle à rendre les modelés fondus des chairs satinées, les tons nacrés de la poitrine, les bruns délicats du ventre et les nuances violacées des genoux plus sensibles au froid. Pourquoi M. Doucet a-t-il pris un modèle avec des jambes si courtes ou un torse si long ? pourquoi le fait-il porter sur les deux pieds également, ce qui donne à cette pose de face une allure disgracieuse ?

M. Berton, un artiste vaillamment voué au nu, complète son exposition de peinture par un pastel de femme nue, pareillement devant un miroir, qui est traité, non sans charme, et avec un grain de fantaisie, dans une lumière froide et voilée.

Dans le domaine de la fantaisie, l'*Ariane abandonnée* et l'*Aurore et la Nuit* de M. Fantin-Latour, conçues dans l'esprit de ses inspirations wagnériennes, avec beaucoup de grâce et de poésie, sont exprimées par un procédé enveloppant de longues hachures parallèles. Rien n'égale le charme mystérieux de ces compositions qui ont un accent tout héroïque.

M. Raffaëlli ne s'adresse pas à la fable. Sa facture, il est vrai, malpropre et gauche, ne paraît guère se prêter à la traduction des vieilles histoires olympiennes. « Un chien vivant, d'ailleurs, vaut mieux qu'un lion mort », et nous ne lui en voulons pas de préférer ses types de gens du peuple, robustes et vivants, à des divinités démodées qui ont trop vécu. Son *Terrassier à la*

décharge est rendu avec un accent sincère de vérité par l'observation exacte des traits caractéristiques.

Sous le jour de midi qui tombe droit d'un vitrage d'atelier, une femme est affaissée sur un canapé, son chapeau et son en-cas à côté d'elle, et se laisse gagner par la somnolence des choses assoupies dans la lumière lourde. *Lassitude*, tel est le sujet que M. Van Strydonck, un Norwégien, a rendu avec intensité dans un pastel un peu grand, tout sabré de grandes hachures transversales.

Les portraits, suivant la tradition, figurent en masse à l'Exposition des pastels. M. Émile Lévy est depuis longtemps célèbre par ses portraits de femme. On pourrait l'appeler le Cabanel du pastel. Celui qu'il expose cette année n'ajoute rien à sa gloire ; il est rendu avec le même estompage velouté dans les étoffes et dans les chairs, le même aspect propre et distingué. Mais combien nous préférons l'exécution sincère, grasse et écrasée de M. Gilbert, un vrai pastelliste dont le musée du Luxembourg conserve un morceau de maitre, qui ne nous présente aujourd'hui qu'un portrait, mais si vivant, si franc, si simple et si physionomique.

M. Maurice Eliot, dont nous avons suivi avec plaisir les précédentes expositions, jusqu'en province, se manifeste cette fois par un envoi assez important. Ses deux tableaux intéressants, dont nous n'avons pas le droit de parler ici, sont accompagnés de deux pastels : un paysage, après la moisson, dans lequel une vieille femme est endormie près d'un tas de gerbes, avec un ciel crépusculaire et des reflets roses et lilas qui exaltent sur le sol les brindilles vertes ; puis un charmant petit portrait de femme, spirituel et vivant, dans un intérieur clair et bien disposé. L'exécution adroite et fine avive l'éclat des carnations par de jolis verts cinabres et colore habilement les blancs dans la lumière en indiquant avec délicatesse les vibrations de vert, de rose et de violet dans le satin de la robe.

Dans le même esprit et avec une exécution analogue, M. Thévenot expose dans le petit salon, un portrait d'homme et dans la galerie, à gauche, près de la peinture, un portrait de femme vivant et fin, qui, tous deux, ne sont pas sans mérite. M. Feyen-Perrin, avec une grande étude de femme nue, encore une *Ève*, assez molle et sans accent, a envoyé un bon portrait distingué, traité largement par grandes hachures.

Citons encore dans la salle le portrait de femme en noir sur fond gris de lin, conçu dans cette originalité étrange, ordinaire à M. Blanche, mais bien intéressant, et d'une distinction exquise autant par la gamme assourdie de la facture que par la distinction du modèle ; le petit pastel de M. Moreau-Nélaton — pour continuer l'alliance des arts et de la médecine — qui a peint son maitre, *M. Harpignies*, la face empourprée devant son chevalet; le portrait de *M. V. B.*

également au travail, par M. A. Binet, la petite jeune fille spirituellement enlevée par Mlle Beaury-Saurel, les portraits de femme de MM. Stewart et Franck-Lamy et celui de jeune fille par Mlle Joséphine Houssay.

Puis, dans la galerie, arrêtons-nous devant les deux portraits de femme de M. Jules Garnier, bien posés, bien éclairés, avec une jolie exécution de chair sur les épaules et sur les bras. Voyons encore le portrait séduisant de M. Souza-Pinto, le portrait de jeune fille de M. Lapointe, expressif et sobre, celui de *Mlle de B...*, par Mlle Valentino, traité à fleur de toile comme une détrempe, le *Portrait de M. Marty*, par M. E. Picard, bien établi et bien vivant, enfin ceux de Mlle Daux, de M. Halil-Bey et de M. G. Callot. Terminons par un regard sur les deux charmants bébés roses si prestement indiqués par M. Deschamps.

Les paysagistes sont toujours en avant dans toutes les tentatives de progrès ou de conquêtes. Ils ont rappelé aux autres l'esprit de la saine observation et l'emploi de la vraie lumière ; ils ont aussi tenté tous les procédés pour arriver à rendre tous les aspects de cette nature changeante qu'ils poursuivent résolument. Nous les verrons bientôt se servir en maîtres de l'aquarelle ; dès à présent, nous constatons avec quelle habileté ils ont su s'emparer du pastel et lui faire dire quelque chose de nouveau. M. Pointelin, par la comparaison de son charmant paysage crépusculaire avec ses deux tableaux, nous montre à quel point le pastel peut donner une impression plus intense que celle que nous sommes habitués à recevoir de la peinture à l'huile.

M. Gagliardini ajoute à cette leçon. Sa *Route à Gordes* (Vaucluse), vibrante de lumière, dans son paysage du Midi, aéré, matinal, témoigne de la supériorité du pastel à rendre toutes les audaces de la décomposition des tons sous le soleil et de la coloration des ombres.

Les deux cadres de petites études de M. Cagniart, moins hardis, présentent pourtant de ravissants petits morceaux de paysage, traités, chacun suivant le sujet, avec éclat, finesse, discrétion. On ne sait ce qu'on doit goûter le plus de son *Sous bois*, où le soleil joue à travers les arbres, ou de sa *Plaine grise de Nanterre*, avec un fond éclairé de campagne verte et une grande ligne de peupliers sombres, dressés sur le ciel ; de son *Fragment de carrière à Colombes*, sous un ciel bleu, avec un grand coup de soleil, ou de son *Bassin de la Villette*, qui montre de jolis tons gris, fins et justes, sous un ciel du soir aux nuages roses.

Non loin de là, M. A. Guéry expose un bon paysage de plaine au soleil couchant. Nous avons déjà cité M. Éliot ; nous ne voulons pas oublier la charmante marine *Saint-Vaast-la-Hougue* (septembre), de M. Iwill, ainsi que sa fraîche *Matinée de Printemps*, les *Rapides du Nil*, de M. Riou, *Paris à vol d'oiseau*, de Ten Cate, un peu *truqué*, ni l'*Arc-en-ciel*, de M. Jourdeuil.

Terminons enfin notre revue des pastels avec l'amusant sujet que M. Monginot appelle plaisamment *Paul et Virginie*, la *Pauvreté*, de M. Wallander, les deux bonnes natures mortes de M. Attendu, et la *Fervente prière* de M. Ch. Landelle.

* *

Nous avouons notre faible pour le pastel, nous ne voulons pas, toutefois, nous montrer injuste à l'égard de l'aquarelle. Fragile et délicat, lui aussi, ce procédé primesautier est également doué de toutes les séductions. Compris dans son véritable esprit, c'est-à-dire sans confusion avec la gouache ou la miniature, il autorise toutes les hardiesses, se prête aux grandes généralisations, s'habitue aux hasards heureux et devient un procédé de premier ordre entre les mains **d'un Bonington, d'un Paul Huet ou d'un Jacquemart.**

Le Salon de cette année ne nous fournira pas d'aussi illustres exemples. Ici, comme pour le pastel, M. Georges Petit est-il responsable du silence des meilleurs talents? Nous n'hésitons pas à l'accuser. Il est pourtant quelques exceptions à signaler, dès l'abord, dans cette médiocrité générale. Ainsi, d'un entourage assez ordinaire émergent les deux aquarelles de M. Mauve, un véritable Hollandais de Hollande qui, nous l'avouons, ne témoigne pas d'une imagination très variée dans le choix de ses sujets, mais a le don de nous procurer une impression pénétrante avec des moyens éminemment artistiques. Des moutons et des sapins, des sapins et des moutons, tels sont, à la différence de quelques sapins ou de quelques moutons près, les sujets de tous ses envois de peinture et d'aquarelle; mais, pour ne nous attacher qu'à ces dernières, comme ses moutons sont des moutons, surpris dans leurs mouvements vrais, avec de la laine chaude sur le dos, comme le ciel est gris et fin dans l'un des motifs pris à l'aube, comme il est d'un bleu transparent dans l'autre aquarelle, qui est le même motif, mais d'un point de vue différent et sous un ciel moins matinal! Et le fond à travers les arbres, et les terrains, et les sapins, jusqu'à la silhouette du berger! Tout cela est rendu d'une façon intelligente, avec une exécution adroite et nouvelle.

Nous ne trouverons pas beaucoup d'œuvres de cet intérêt. Il faut pourtant tirer hors des médiocrités les *Coteaux d'Arcueil*, par M. Louis Muller, où se révèle une bravoure d'exécution peu commune, où rayonne un éclat tout printanier; c'est l'œuvre d'un aquarelliste dans la vraie acception du terme.

M. Veyrassat envoie toujours la même chose, des aquarelles vieillottes, dans lesquelles il recopie toujours ses éternels mêmes chevaux sous leur éternelle même lumière. M. Barillot nous montre un taureau du Cotentin, enlevé en vigueur sur un fond matinal de campagne où paissent d'autres animaux. Les



(Salon de 1888)



bêtes sont solidement dessinées, mais il y a dans les terrains des aigreurs de tons, amenées par l'exagération des verts et des violets. Il est regrettable pour les personnages de M. Debon qu'ils n'aient pas de jambes, car son aquarelle ne manque pas d'intérêt comme effet de lumière.

M. Porcher est un véritable aquarelliste ; voici de lui un cadre de dix études, marines, paysages, bien établies, transparentes et lumineuses, avec des motifs bien choisis. C'est là aussi le mérite de M. Tancrède Abraham. M. E. Vernier a deux jolis envois, ce qui ne surprend pas. M. de Clermont a mis une grande finesse et une atmosphère transparente dans sa marine et dans sa *Route par un beau temps,* qui produit un vague effet de pastel, mais ces deux aquarelles sont un peu trop décolorées.

La *Vallée des Rocs* de M. Chagot et les deux études du *Sloop le « Superbe »* sont de bonnes aquarelles ; ces dernières ne sont que des notes, mais justes et intéressantes. Mlle Ruth Mercier mérite une mention spéciale, elle montre véritablement beaucoup d'audace et de grandes qualités d'intensité et de vie dans ses motifs d'Italie. M. Gabriel Lefèvre témoigne aussi dans ses études de tentatives de verts assez courageuses.

On le voit, c'est le paysage qui absorbe toute l'aquarelle. On ne peut, pourtant, oublier de citer M. Vauthier, M. Pellenc, M. Forges qui met beaucoup de sincérité dans l'exécution et le choix de ses motifs rendus simplement et largement, M. Dainville dont le fond d'étang à Mortefontaine est rendu avec talent, mais un peu de sécheresse. Ajoutons un *Enterrement* de M. Fournery, qui grouille bien, les aquarelles architecturales de MM. Moyaux, Aubert, de Mlle Goddart, le coin de parc et les bonnes études de M. Morlot.

L'aquarelle est le procédé par excellence pour rendre l'éclat et la fraîcheur des fleurs. Aussi les fleurs ne manquent-elles pas. Combien y en a-t-il, signées par des jeunes filles ? et combien encore a-t-on dû en refuser ? Les seules qui méritent d'être signalées sont le bouquet de sureaux, de pivoines et de roses, et les grandes roses trémières élancées de M. Rivoire, qui sait rendre ses fleurs vivantes, les *Fleurs de printemps* et les *Fleurs d'automne* de Mlle Gerderès, les *Chrysanthèmes* et les *Capucines,* de Mlle Faux. Nous ne dirons pas un mot des autres. Il vaut mieux nous arrêter encore un instant devant la fantaisie emplumée de M. Méry et les oiseaux mignons et spirituels de M. Giacomelli.

Le *genre* est représenté par une aquarelle un peu sèche, relevée de gouache, de M. Hitz, le *Travail difficile*, et les illustrations intéressantes et bien arrangées de M. Morel, pour l'histoire du régiment des sapeurs-pompiers. Ajoutons un petit portrait vivant dans un intérieur très réussi de M. Pierre Vidal.

Pour l'instant, la gouache n'est pas à l'ordre du jour. Je ne crois pas qu'il y en ait plus de deux, ou qui vaillent du moins la peine d'être vues : ce sont celles de M. Aranda, les *Dernières retouches* et un *Compilateur*. Si la première a un

caractère de genre trop bourgeois, trop fait pour le sujet, l'autre, plus petite et plus sérieuse, est vraiment remarquable. Elles sont toutes deux exécutées avec beaucoup d'habileté, dessinées avec une grande certitude et peintes avec des tons justes et enveloppés.

* * *

Oh! les dessins, par exemple, font pauvre mine. Il faut un certain courage pour se hasarder à examiner ceux qui encombrent la galerie. A part quelques-uns et une dizaine d'autres qui figurent dans la salle, le reste a bien mérité d'être enseveli dans le plus profond silence.

Cette constatation navrante nous met à l'aise et nous donne la faculté d'examiner plus librement le petit nombre des élus. C'est ainsi que nous nous complaisons devant les deux cadres de M. Renouard. Il a si bien surpris la pantomime tragique avec ses gestes hors de nature qui sont la critique même du genre, si bien rendu toute cette petite comédie préliminaire par laquelle le virtuose convaincu essaie déjà d'en imposer à son public! Le plus charmant croquis est le crayon de la jeune fille qui chante, d'un joli dessin très vivant. Un autre cadre nous montre un jeune militaire s'essayant d'un instrument peu guerrier devant le jury silencieux et attentif — (une série de portraits vrais et vivants); — et en bas, M. Got, l'œil goguenard, les pouces dans les emmanchures de son gilet, qui regarde, avec une joie véritablement barbare, étrangler une jeune fille sous ses yeux.

Après les pensionnaires du Conservatoire, voici des pensionnaires d'un autre genre. Un hollandais, M. Zurcher, sait nous intéresser à ceux du Jardin des Plantes Il expose une suite d'animaux de toutes les classes, des chats, des singes, des girafes, des chameaux, des zèbres, des hyènes, toute la gent cornue, bossue et rayée, exprimés avec un dessin très sûr et une grande connaissance des types. Un Américain, M. Major, veut montrer aussi comment les étrangers dessinent; ses études de têtes de paysans en lumière sont justement vues et fermement indiquées. Les études et le portrait de M. Brunier sont également à signaler.

Le paysage, c'est partout la règle, est représenté par quelques bons envois.

Le *Parc de Saint-Cloud*, de M. Lansyer, est un charmant fusain sur toile, avivé de lumières blanches, où il fait valoir son habileté ordinaire à mêler l'architecture aux arbres.

Les dessins de feu Maxime Lalanne pour des illustrations de *Rouen pittores-*

que ont trop d'égalité et sentent beaucoup trop le métier; son fusain, une *Rue de Plombières* est de beaucoup préférable.

Le fusain est le procédé des artistes rêveurs qui cherchent les effets discrets. M. Pointelin nous semble, à vrai dire, moins heureux dans ses fusains brouillés et confus que dans ses autres ouvrages. Mais M. Achille Dien a charbonné largement une *Fin de Journée*, très poétique, et des *Bords de rivière*, troublés par le battoir d'une laveuse sous de grands arbres qui laissent passer une lumière fine.

C'est la plume, l'arme des forts, que M. de Bellée n'a pas craint d'embaucher pour exprimer la poésie des avenues profondes qui s'enfoncent au loin sous les grands hêtres, et raconter les inquiétudes des petits chevreuils effarouchés. M. L. de Bellée est un forestier sincère et distingué, qui connaît tous les secrets des arbres et tous les commérages des buissons. Son dessin à la plume, baigné de quelques lavis pâles, a la précision et la couleur de l'eau-forte la mieux réussie.

Le portrait n'est guère bien représenté que par celui de *Mlle C. B.*, par Mlle Besson, et celui de *Mlle Beaury-Saurel*, par elle-même, un grand fusain qu'éveille, à la ceinture, un petit bouquet de violettes au pastel. Citons aussi un fusain de Mlle Rouhier, traité avec quelque virilité.

Le dessin d'illustration est on ne peut plus gaiement célébré par M. Pille, qui nous raconte, avec un ton de légende joyeuse, les péripéties du voyage de Son Altesse dans une ancienne ville de province aux balcons chantournés, sur lesquels se trémousse l'enthousiasme bonhomme et ridicule des braves citadins.

M. Henri Martin était assurément tenu d'être un peu moins folichon dans ses illustrations d'*Angelo*, il a pourtant donné à quelques-uns de ses personnages une certaine exagération caricaturale, dans la manière de M. François Flameng. Mais il y a, comme chez l'artiste qui l'a inspiré, du caractère et une recherche intéressante de la composition et de la lumière en dehors de la convention.

Nous avons, en dernier lieu, à citer un bon dessin de M. Artigue, presque invisible tant il est placé haut; un petit dessin à l'encre de chine, d'une grande vérité, de M. Jeanniot, pour l'illustration du *Petit-Fût*, de M. Guy de Maupassant; deux dessins très habiles de M. Lynch, et douze compositions allégoriques, décoratives et originales, de M. Taxile Doat, qu'il a fait accompagner de quatre porcelaines (pâtes d'application), œuvres d'un véritable artiste.

* * *

Ceci nous amène au paragraphe des faïences, miniatures, etc. Nous ne nous y arrêterons pas. Cela regarde autant et plus le commerce et l'indus-

trie que les beaux-arts. Nous excepterons pourtant de cet oubli les beaux émaux de M. Gobert, et les faïences de MM. Regnier et Parvillée. Nous citerons encore les miniatures de MM Paillet et Dinaumare, de M[lles] Odérieu, Marchand, Sarauw, Levasseur et Petitpas, et nous conclurons rapidement ce chapitre assez long, si l'on considère le rang qu'il occupe dans l'ensemble du Salon.

LÉONCE BENEDITE.





J.-F. MILLET

I



PRÈS que la mort eut frappé les maîtres romantiques ou que l'âge eut refroidi leur fougue, on put se demander si, de bien longtemps, ils seraient remplacés. En effet, depuis de longues années, le noble enthousiasme qui avait transporté au-dessus des vulgarités du talent banal la grande génération de 1830, ce noble enthousiasme semblait bien calmé; la jeune génération des ateliers poursuivait cahin-caha ses études, sous la conduite vigilante de braves artistes peignant ou modelant fort proprement, ayant toutes les qualités qui font le bon peintre ou le bon sculpteur, et auxquels il ne manquait que du génie. De temps à autre, la critique s'enflammait; sur le gris et le veule d'un Salon, une note originale avait chanté tout à coup, un jeune était sorti du rang en criant orgueilleusement : « Je suis peintre! » ou bien, en bas, dans le jardin, au milieu des fleurs de serre chaude qui ont l'air en papier et qui pourtant sont, dit-on, naturelles, il avait fleuri quelque marbre ou quelque bronze vigoureux, ou suave — Ève blonde ou fauve Caïn — qui semblait promettre un sculpteur à l'avenir. Mais, hélas! en y regardant de plus près, on s'apercevait que la triomphale fanfare avait été sonnée trop tôt, et le

bonhomme Institut, maugréant un brin pour avoir été réveillé brusquement, reprenait paisiblement son sommeil, ayant rabaissé sur ses yeux sa large calotte de plomb.

On avait dit qu'à son retour de Rome un tel était passé par Venise et y avait subrepticement dérobé la palette de Titien ; un autre s'était fait naturaliser Florentin, Florentin de la Florence de Léonard ; la sculpture d'un troisième était renouvelée des Grecs — comme le jeu de l'oie — c'était un pur Athénien que Péricles eût recommandé à Ictinus pour aider Phidias dans la décoration du Parthénon. Bientôt on s'apercevait que le pur Athénien et le Florentin de la postérité de Léonard étaient deux vulgaires naturels de Batignolles-Clichy ; quant à la palette de Titien, personne ne l'avait prise encore, on s'était trompé, on avait confondu la nacre avec l'ambre, et le vieux maître gardait toujours le secret de la divine puissance blonde.

Cependant il y avait à l'écart, loin du chemin battu que suit la roue de la Fortune, il y avait quelques rudes travailleurs qui songeaient à donner à l'art français une formule nouvelle. Ils sont plusieurs dont les noms semblent ne pouvoir être réunis dans la même phrase tant leur art, à chacun, fut particulier, *sui generis*, peu semblable aux autres ; et cependant leurs génies furent voisins car ils eurent la même caractéristique : sincérité, simplicité.

Sincérité, simplicité, ces qualités ne furent pas les qualités essentielles de l'école romantique. Les romantiques furent des fiévreux, des exaltés ; la sincérité, la simplicité n'étaient pas dans leur tempérament, ne se trouvaient guère dans la théorie de l'art qu'ils cherchaient. Ils poursuivaient bien plutôt l'intensité de l'effet dramatique ; ils voulaient émouvoir et, pour atteindre ce but, ils réussirent à faire vibrer dans l'être humain des cordes qui jusqu'ici n'avaient que rarement et faiblement raisonné sous l'effort du peintre ou du sculpteur. La grande originalité de Delacroix, ce qui constitue en quelque sorte la nouveauté de son génie, c'est que, sans jamais cesser d'être absolument peintre, il a traité en poète, et en grand poète, des sujets qui appartiennent à la plus haute, à la plus dramatique poésie ; exprimer les passions plastiquement, si je puis parler ainsi, raconter picturalement le drame, tel est le principal objectif artistique du plus grand des maîtres romantiques.

Dans l'œuvre entier de Delacroix, tout, absolument tout, concourt à l'effet dramatique ; le ciel dans la *Bataille de Nancy*, l'ombre portée sur le front de la *Médée*, parfois même des détails qui semblent plus insignifiants, plus étrangers encore à l'action, viennent apporter leur contingent à l'émotion produite. N'est-ce pas dans les *Massacres de Scio* que l'on trouve, parmi les cheveux d'un cadavre, la gaieté navrante d'un ruban rose ? Une pareille méthode donne des résultats splendides lorsqu'elle est employée par un artiste d'un tact exquis tel qu'était le peintre des merveilleuses cires de Saint-Sulpice ; mais elle peut

devenir très dangereuse ; l'œuvre de Delaroche est là pour nous le démontrer ; ici le détail qui devient ingénieux jusqu'à la puérilité, fait sourire au lieu d'impressionner.

Quoi qu'il en soit, les recherches du romantisme furent trop multiples pour que la simplicité apparaisse souvent dans l'œuvre de ses maîtres ; quant à la sincérité — et je prends ce mot dans le sens que lui donnent les peintres, il signifie ici le désir de rendre la nature telle que la voit ou plutôt telle que croit la voir l'exécutant, soit qu'il travaille d'après nature, soit qu'il peigne d'après ses souvenirs, fortifiés de quelques notes, comme c'est le cas pour Millet, — quant à la sincérité, elle est nécessairement fort relative chez les romantiques qui, souvent sans se l'avouer, envisagent subjectivement la nature.

Les maîtres qui succédèrent aux romantiques ne rompirent pas cependant avec le romantisme ; leur art, très différent de l'art romantique, ne fut pas, au moins dans leur pensée, un art de réaction contre ce dernier. D'ailleurs, parmi les nouveaux venus, il y en avait qui par leur âge se trouvaient être les contemporains des romantiques ; parfois même ils étaient leurs aînés, comme c'est le cas de Corot, par exemple, qui était de trois ans plus âgé que Delacroix (1). Il n'y eut jamais aucun antagonisme entre les uns et les autres ; les premiers eurent toujours pour les seconds la juste admiration à laquelle ceux-ci avaient tant de droits.

Il est évidemment assez difficile de caractériser un mouvement artistique qui, bien qu'ayant une tendance unique, a été poursuivi par des tempéraments fort divers, obéissant à des méthodes esthétiques souvent absolument différentes ; on pourrait cependant faire cette remarque générale que les artistes se rattachant au groupe dont il est ici question, n'ont que très rarement choisi les sujets de leurs œuvres en dehors du domaine de la réalité ; par là comme aussi par leur recherche de la vérité des effets, des mouvements, des attitudes et des expressions, ils appartiennent à la grande école réaliste qui a succédé au romantisme (2).

(1) Il convient de remarquer que Corot ne trouva que dans un âge assez avancé sa formule artistique originale. Sans doute, on observe, dans de très anciens tableaux du maître, quelques-unes de ses qualités propres, mais ces qualités ne sont qu'en germe. Corot avait bien près de cinquante ans lorsqu'il commença à produire des Corot « véritables », je veux dire des toiles possédant au degré nécessaire les caractères qu'il sut imprimer aux productions qui appartiennent à sa « manière » ; il me faut bien employer ici ce vieux mot qui se place mal après le nom de Corot, mais qui rend cependant bien ma pensée. Corot, par son âge, pouvait être un romantique ; par l'époque où son génie a trouvé son expression définitive, il appartient au groupe auquel se rattachent Millet et tous les simples et tous les sincères. Mais il appartient au groupe surtout par sa méthode, par l'impression que fait sur lui la nature : le grand paysagiste est un sincère et un simple.

(2) Je ne veux pas seulement parler ici de l'école naturaliste ; par ce mot « école réaliste », dont je me sers faute d'un meilleur, je veux désigner l'ensemble des artistes

En résumé, les quelques maîtres qui depuis le romantisme ont honoré l'art français, appartiennent à peu près tous au groupe que j'ai essayé de caractériser plus haut; le peintre François Millet fait partie de ce groupe — il n'y a guère de figure isolée dans l'histoire de l'art. Avant d'entrer dans le vif de mon sujet, qui est une étude esthétique sur l'auteur de l'*Angelus*, il m'a donc paru nécessaire d'indiquer par quels liens cet artiste, si puissamment original cependant, se rattache à l'art de son temps. Il n'était peut-être pas superflu, d'autre part, d'indiquer en quelques mots, les lignes générales du mouvement auquel s'est associé le peintre dont cet article est destiné à étudier le génie sous quelques-unes de ses faces.

II

L'histoire de l'art au XIXe siècle offrira, si plus tard elle est faite sérieusement, des sujets de surprises aux esthéticiens qui feront encore quelque cas des anciennes théories, on y verra se produire des faits singuliers, bizarres, j'allais dire paradoxaux. Tandis, par exemple, que les peintres « nourris de la moelle des lions », ceux qui, dans la serre chaude du coin du quai, ont reçu la culture forcée qui aurait dû faire de tous des phénomènes, tandis que tous ces peintres ou du moins la plupart de ces peintres dessinaient toute leur vie des « sacs de son » en dépit de leur forte éducation classique, il se trouva, non pas un fantaisiste, non pas un indépendant, mais un simple caricaturiste qui eut, comme pas un des produits de l'école, le sens du grand dessin. Un caricaturiste ! c'est-à-dire, aux yeux de messieurs les prix de Rome, une sorte de paillasse artistique que l'on souffrait à la porte du temple, parce que ses lazzis amusaient le gros public. Je veux parler de Daumier, qui, au témoignage de critiques sur lesquels je suis heureux de m'appuyer car ils ont une autorité considérable, avait à un point tel qu'il est difficile de le surpasser, ces hautes qualités de sévère construction, de savante enveloppe, de justesse et d'énergie dans le mouvement, d'intensité dans le caractère et l'expression qui distinguent les grands maîtres du dessin.

Mais voici qui doit paraître plus extraordinaire encore aux partisans des vieilles idées académiques; voici un peintre qui se borne à représenter des paysans, et des paysans de la Brie, peut-être les plus prosaïques de France; et il les représente tels qu'ils sont, dans leurs costumes habituels, vaquant à leurs occupations de chaque jour; et avec de pareils éléments cet artiste crée des

des poètes, des littérateurs dont la méthode a l'observation de la nature pour l'une de ses bases; si Courbet et Balzac figurent dans ce vaste groupe, George Sand et même François Coppée s'y trouvent également compris.



_achet s. Imp A. Lemercier

œuvres du plus haut style; et avec des Romains, des Grecs, des nus, des draperies, des casques, des épées, des boucliers, ceux qui sortent de là-bas, que l'on a saturés d'antiquité puis envoyé à Rome, ne parviennent à produire que des « pompiers » ! Avec un peu d'audace ne pourrait-on conclure de là que le style se trouve tout simplement dans l'observation de la nature vue à travers un grand sentiment qui permet d'en bien saisir toutes les beautés? Toujours le fameux et si vrai : *homo additus naturæ*. Et l'histoire de l'art, aux époques où les artistes trouvaient le plus fréquemment le style, pourrait bien confirmer la proposition que j'ai formulée plus haut en l'entourant des précautions oratoires qu'elle comporte. Les fameuses attitudes « hanchées » si chères aux artistes de la Renaissance, n'ont elles pas été « vues » par ces artistes et traduites directement de la nature? aujourd'hui ces attitudes sont devenues des « poses » d'atelier, péniblement apprises aux modèles par les artistes qui les ont vues dans les musées; mais les arrogants soudards des xive, xve et xvie siècles, s'appuyant sur leurs longues hallebardes, se hanchaient naturellement. Ainsi, avant de devenir une formule académique, l'attitude hanchée, si pleine de style, a été une réalité!

L'étude de l'œuvre de Millet nous fait pressentir un fait très important : si l'on examine, à un certain point de vue, la plupart des tableaux du maître, on acquiert la conviction qu'il les a « vus » avant d'avoir eu l'idée de les composer. C'est aux champs et non à l'atelier que la pensée est venue à Millet de tableaux tels que l'*Angelus*, le *Berger gardant son troupeau*, les *Bécheurs*, les *Couturières de village*, le *Vanneur*, la *Cueillette des haricots*, la *Bouillie*, la *Lessive*, l'*Homme à la houe*, les *Faneuses*, le *Bucheron dans la forêt*, la *Gardeuse d'oies* et tant d'autres. Millet ne s'est pas levé un beau matin avec l'idée de peindre l'*Angelus*, il ne s'est pas mis en quête d'un site pour servir de cadre au sujet qu'il songeait à représenter, de modèles propres à y figurer : un soir, il a vu la scène qu'il a reproduite, il en a été fortement impressionné, et c'est cette impression qu'il est parvenu à fixer dans un chef-d'œuvre immortel.

J'ai recueilli, près de la famille de Millet, près de quelques-uns de ses amis, de précieux souvenirs sur la manière de travailler du maître, sur ses habitudes d'esprit, et dans ces renseignements je trouve la confirmation de l'indication que donne l'étude de ses tableaux et que je viens de formuler. Un des gendres de Millet, M. E. Landesque, un amateur passionné de peinture et un fin critique d'art, m'a fait, en quelques mots, l'histoire d'une des pages les plus caractéristiques du maître, — l'*Homme à la houe*, — je résume les détails si intéressants que je dois à son obligeance : un jour, Millet parcourait en voiture avec sa femme, les environs de Barbizon; il fut tout à coup frappé par l'attitude et le type caractéristique d'un paysan qui, suspendant son travail, les regardait passer, appuyé sur sa houe. Le maître s'arrêta, fit un rapide croquis et, grâce à l'intensité de l'impression qu'il avait ressentie, grâce à son étonnante mémoire de l'œil,

il put, à l'aide d'un document aussi sommaire, reconstituer le tableau qui l'avait si fortement émotionné. Remarquez que dans ce procédé de création, si je puis m'exprimer ainsi, tout vient de la nature. Le peintre ne s'est pas servi de la nature pour exprimer un sentiment, une idée antérieure, la pliant ainsi en quelque sorte à son caprice; c'est, au contraire, la nature qui lui a inspiré directement le sentiment qui fait la saveur de son œuvre, c'est dans la nature qu'il a trouvé le style qui en constitue la grandeur.

Un des vieux amis de Millet, Saint Marcel père, je crois, m'a raconté, il y a bien longtemps déjà, le trait suivant qui nous donne un renseignement bien curieux sur ses théories artistiques. Un jour, le peintre de l'*Angelus* était allé voir un de ses amis qui peignait, en ce moment, un tableau représentant une cour de ferme, où se trouvait une servante portant un seau d'eau. L'ami de Millet était un artiste consciencieux, qui peignait sa servante de ferme d'après une petite grisette qui, un seau vide à la main, s'efforçait de donner la pose. Millet s'indigna : « Voilà ce que vous appelez être sincère? s'écria-t-il. Mais ne voyez-vous pas que cette jeune demoiselle qui n'est jamais allé au soleil sans ombrelle, ne ressemble pas plus à une paysanne qu'un toutou de bois de la foire au pain d'épice ne ressemble au cheval de bataille d'Abd-el-Kader? Et au bout de ce bras de poupée capable de porter seulement une boite au lait, vous mettez un seau! Mais au moins il faudrait le remplir, votre seau, et alors il tirerait vraiment l'épaule de votre jeune demoiselle dont le pied poserait vraiment sur la terre, son bras gauche formerait vraiment balancier, ses muscles se tendraient, vous verriez la fatigue de l'effort contracter ce visage qui ne serait plus si rose et si blanc et n'aurait pas cette expression aimable..... » Il y a bien là un brin de paradoxe, mais il faut convenir que le fond est vrai.

M. Charles Yriarte nous apprend qu'il tient du fils de Millet que le maître ne peignit guère que deux études d'arbres d'après nature. En revanche, me dit un homme qui a vécu dans son intimité, il prenait un grand nombre de notes au crayon ou à l'aquarelle. Ces notes, comme on le prévoit, sont étrangement savoureuses, le caractère y est saisi avec une très grande énergie; elles sont d'ailleurs très sommaires, sans aucune recherche d'habileté spirituelle : ce sont des notes prises pour lui-même par un brave homme de peintre qui ne permet pas à M. Joseph Prudhomme de regarder par-dessus son épaule lorsqu'il travaille; c'est la ligne générale, c'est la justesse du mouvement qui sont surtout recherchées avec une extrême conscience. La vérité est sa suprême préoccupation, ce n'est pas lui qui triche sous le vain et fallacieux prétexte de trouver un peu plus de pittoresque. Jamais main d'artiste ne fut plus sincère, jamais crayon ne fut plus scrupuleusement honnête.

Millet, me dit M. E. Landesque, dessinait même à table; presque toujours il avait son album près de son assiette et dès qu'un souvenir ou une idée lui venait

à la mémoire ou à l'esprit, il se mettait à crayonner. Il vivait de longs mois avec la pensée du tableau à faire. C'est ainsi qu'il la nourrissait; mais je crois que ses recherches étaient constamment dirigées vers la nature. Il s'efforçait de trouver, peut-être devrais-je dire de se rappeler, le détail vrai jadis vu; en d'autres termes il s'agissait pour lui de retrouver une observation jadis faite et de la ramener à un degré d'intensité suffisant pour qu'il lui fût possible de la fixer sur la toile.

On me dit qu'il ne fit peut-être pas un seul de ses tableaux « sans débrider. » Voici d'ailleurs comment il procédait habituellement : il cherchait très scrupuleusement l'expression générale de sa pensée dans des croquis où il se donnait pour but de trouver ce qu'on est convenu de désigner par ce mot de composition, d'arrangement, etc.,—comme je l'ai dit, il accordait une extrême importance à la vérité du mouvement; — lorsqu'il était enfin satisfait de ce travail préparatoire, il commençait son tableau, il le peignait tout entier, cherchant « les grandes masses »; puis, lorsqu'il était « à l'effet », il l'abandonnait quelque temps, le reprenant de temps à autre, selon le caprice de l'inspiration, tantôt ajoutant un détail nouvellement observé ou en retranchant un autre qu'il trouvait inutile, oiseux, sans signification ou enlevant un peu de l'unité de l'œuvre. On sait que Millet était un condensateur — que l'on me passe le mot — et c'est ce caractère de son génie qui a conduit presque tous les critiques à penser que sa méthode était surtout synthétique; mais c'est là un point sur lequel je vais revenir. J'ai omis de dire que, devant la nature, il prenait ses notes très rapidement. Dans un voyage qu'il fit à Vichy pour accompagner sa femme malade, il lui est arrivé d'exécuter, à l'aquarelle ou au crayon jusqu'à cinquante croquis par jour, on m'assure même qu'il dépassait parfois ce chiffre formidable.

III

Je regrette d'avoir à me séparer de la majorité des critiques qui considèrent Millet comme un génie synthétique, mais il me semble que la méthode du maîtres ne justifie pas une pareille appréciation. J'ai cherché à démontrer plus haut que Millet reçoit son inspiration de la nature, c'est elle qui lui donne le sujet de son œuvre, c'est à elle qu'il demande les éléments nécessaires pour exprimer sa pensée pittoresque; or, les artistes synthétiques procèdent d'une manière absolument différente, pour ne pas dire opposée : ils conçoivent d'abord l'idée de leur tableau, et ils font rentrer la nature dans le cadre de cette idée. Millet n'exécutant que rarement d'après nature, résume il est vrai, mais ce travail de son esprit est fait dans le sens de la nature; d'autre part, il représente des individus dont le type est sans doute très accentué, mais qui ne sont pas des types, au

sens que les synthétiques attachent à ce mot. Ses bergers se ressemblent évidemment puisque ce sont des individus appartenant à la même condition sociale, se livrant, dans des milieux identiques, à des actions semblables, mais ils conservent leur individualité propre. l'*Homme à la houe*, est un « certain » homme, comme la *Lessiveuse*, est une « certaine » lessiveuse ; l'*Homme à la houe*, la *Lessiveuse* et la plupart des autres paysans qui peuplent les tableaux de Millet, ont été vus par lui, un certain jour et dans un certain lieu, ce ne sont pas des créations de son esprit qui a réuni dans un être fictif les caractères généraux qu'il a trouvés épars autour de lui. En un mot, ce sont des êtres réels et non des entités pittoresques, si l'on peut ainsi dire. D'ailleurs, on comprend qu'il n'est pas question d'attaquer un système au profit d'un autre, la plupart des méthodes pittoresques sont bonnes lorsqu'elles sont appliquées avec sincérité.

Au sujet des paysans de Millet, voici deux citations qui intéresseront le lecteur. « Bien différent des maniéristes en laid, écrivait Théophile Gautier en 1852, qui, sous prétexte de réalisme, substituent le hideux au vrai, M. Millet cherche et atteint le style dans la représentation des types et des scènes de la campagne, il sait y mettre une grandeur et une noblesse rares, bien qu'il n'atténue en aucune manière leur rusticité. Il comprend la poésie intime des champs, il aime les paysans qu'il représente, et dans leurs figures résignées, exprime sa sympathie pour eux. Le semage, la moisson, la greffe, ne sont-ils pas des actions saintes, ayant leur beauté et leur grandeur ? Pourquoi des paysans n'auraient-ils pas de style comme des héros ? »

D'autre part, M. Charles Fremine nous dit dans sa charmante plaquette *Au pays de J.-F. Millet* : « On a souvent reproché à Millet leur laideur, il n'a pas voulu faire des portraits apparemment. Sous le masque plus ou moins épais, plus ou moins en rapport avec l'idée que nous avons aujourd'hui de la beauté et que les civilisations, tout en la modifiant, ont lentement apposé sur la face humaine, ce qu'il recherchait avant tout dans le paysan, chez cet être qui se rapproche le plus de l'homme primitif, c'est le type, de là l'expression semi-animale, le profil farouche, quasi hideux, de quelques-unes de ses figures. Sans doute, elles nous paraissent étranges parce qu'elles sont plus près de la nature. Et encore n'osait-il pas toujours pousser à fond, creuser jusqu'au tuf, il reculait devant la critique, devant l'opinion. Il fallait vivre et il n'était pas seul. « S'il n'en « tenait qu'à ma volonté, disait-il, j'exprimerais bien plus fortement le type qui « est, à mon sens, la puissante vérité (1). » Voilà donc la question tranchée contre les artistes qui édulcorent leur sincérité d'une forte dose de convention de peur d'être confondus avec « les maniéristes en laid », et la question est tranchée par

(1) *Au pays de J.-F. Millet*, par Ch. Fremine; Paris, Lemerre.

Millet, le plus illustre peut-être des sincères, qui aient trouvé grâce devant la critique officielle.

Il peut arriver parfois que la pratique trop constante de la peinture d'après nature enlève à l'artiste quelques-unes de ses qualités poétiques ; les qualités de métier et d'exécution prennent alors un grand développement et c'est souvent aux dépens de la naïveté de l'impression ; d'autre part, le peintre finit par s'intéresser trop exclusivement aux seules recherches de la vérité du ton, de la puissance et de la souplesse de la facture ; la nature n'est plus envisagée que comme un motif à peindre et la sensibilité artistique s'émousse. Rien de pareil chez Millet, il voyait beaucoup, observait beaucoup, sentait beaucoup en dehors de ses heures de travail matériel. « Aussitôt que le jour baissait, m'écrit un homme qui l'a intimement connu, Millet prenait sa canne et tous les soirs il allait faire de longues promenades dans la plaine de Barbizon, et dans ces excursions il notait dans sa mémoire tout ce qu'il avait observé. Connaissez-vous l'*Angelus*, continue mon correspondant, cette fin du jour où, dans une gamme atténuée, il a donné à la couleur une puissance inimitable ? Eh bien, cette toile est, comme la synthèse de ses promenades et de ses observations. » Je n'ai pas besoin de faire remarquer que pris dans le sens que lui donne mon correspondant le mot « synthèse » est absolument bien placé ici.

IV

J'avais d'abord songé à étudier ici l'influence qu'a eue J.-F. Millet sur l'art contemporain, mais j'ai renoncé à cette pensée parce qu'une pareille étude ne pourrait être faite, à mon point de vue, en ce qui concerne la peinture, qu'en critiquant, peut-être trop vivement, des artistes de valeur. Je me bornerai donc à dire quelques mots de l'attraction qu'exerce le génie de Millet sur la sculpture contemporaine ; je ne parle pas seulement de certains artistes qui se bornent, et quelques-uns avec talent, à pasticher le maître ; je songe surtout à certains de nos sculpteurs les plus en vue dont le style, la manière et jusqu'à la facture doivent beaucoup au peintre des belles scènes campagnardes rendues avec une singulière sobriété, une simplicité pleine de grandeur. Évidemment c'est cette simplicité, c'est cette sobriété de détails qui ont séduit certains de nos statuaires. Ceux d'entre eux qui cherchaient de nouvelles formules pour leur art, ont été « empoignés » par l'originalité de celle qu'apportait Millet et qui se trouve pouvoir être si facilement adaptée à la sculpture.

Il était naturel de se demander si Millet s'était douté lui-même de l'affi-

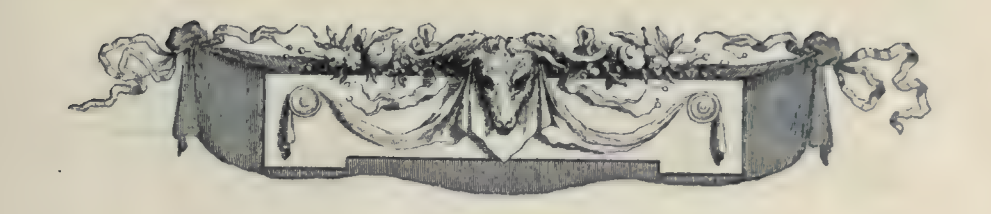
nité que présentait sa méthode avec celle de certains sculpteurs ; j'ai dû faire quelques recherches dans ce sens et je n'eusse guère été étonné d'apprendre que le maître avait songé à faire lui-même de la sculpture ou au moins qu'il avait un goût tout particulier pour cet art. Je n'ai rien trouvé dans ce sens, les biographes de Millet ne disent nulle part rien qui puisse apporter la moindre contribution à l'étude de la question. Quant aux parents et aux amis du maître, ils me disent qu'il n'a jamais fait la moindre tentative de sculpture ; avait-il un goût prononcé pour cet art? rien ne vient le démontrer. Millet aimait la sculpture à l'égal des autres manifestations artistiques, il ne lui accordait pas de préférences particulières (1).

Je m'étais encore demandé si Millet n'avait pas fait une étude particulière de nos sculpteurs de la belle période du moyen âge avec lesquels il n'est pas sans affinité : dans ce sens encore je n'ai rien trouvé. Il est certain qu'à l'époque où Millet s'est formé, le goût pour les artistes auxquels je fais allusion ne nous était pas venu encore. S'il est, à quelque degré que ce soit, parent de nos vieux « ymaigiers », ce ne peut être par une parenté d'élection ; mais la parenté existe, soyez-en certain : il y a à Bourges, je crois, au-dessus de la porte d'une crypte, une petite vierge du xiv[e] siècle, traitée, avec une incroyable habileté, dans un style familier qui n'exclut pas la grandeur : c'est une paysanne de Millet qui allaite son nourrisson ! Quoi d'étonnant à cette ressemblance entre des artistes séparés entre eux par sept siècles ? Ah ! c'est qu'ils avaient la même sincérité : comme Millet, les ymaigiers étaient des cœurs simples qui faisaient de l'art en toute bonne foi. Et puis, en ce temps-là, il n'y avait pas d'école académique, et, parmi nos artistes contemporains, Millet est peut-être de tous celui qui a su le mieux se garder de l'esprit d'académie.

CAMILLE LEYMARIE.

(1) Millet n'a été lié qu'avec un seul sculpteur, Barye; à Barbizon la même table, chez Millet, a souvent réuni Théodore Rousseau, Barye, Diaz, Corot et quelquefois Charles Jacque. Millet aimait beaucoup à parler d'art; il avait une grande admiration pour les vieux maîtres; on me cite, parmi ceux dont il se préoccupait le plus, Michel-Ange, Raphaël, Le Poussin. Parmi les modernes, Eugène Delacroix avait surtout ses sympathies. Il adorait les beaux vers et aimait à citer quelques-uns des plus beaux morceaux de Victor Hugo. Je trouve ce dernier détail dans une de ses biographies.





PAYSAGE ANTIQUE

A J.-J. Henner

Il est des jours de rêve où d'un poète éteint
Le souvenir chantant sous le front vous bourdonne,
Air démodé, vieil air à qui l'on s'abandonne :
Ma mémoire aujourd'hui parlait grec et latin,

Et, tandis que j'allais en rêvant de Virgile,
Mâchonnant par lambeaux des vers inachevés,
J'ai vu soudain germer aux fentes des pavés
Les vertes floraisons d'une riante idylle.

— C'était la mer d'azur et le blanc Archipel,
Une île, fleur de marbre, étroite et peu profonde,
Comme un bijou serti dans l'anneau bleu de l'onde,
Et — plus bleu que les flots encor — c'était le ciel !

C'était un frais gazon et des grottes ombreuses
Où la source bavarde égrenait ses refrains,
Et, dans l'or cru du jour, sous les astres sereins,
Les fières nudités des Nymphes amoureuses.

Jusqu'à leurs pieds bénis apportant ses baisers,
Le flot, le flot sonore éclaboussait la rive,
Cependant que leurs seins à la pointe rétive
Rayonnaient au soleil, de perles arrosés.

Des couplets alternés la vague mélodie
M'arrivait en dansant sur la cime des flots,
Des couplets qu'au lointain chantaient les matelots
Sur les rhythmes légers de la molle Lydie;

Et tandis que l'écho des vers, l'écho menteur
Endormait doucement mon oreille charmée,
Il me semblait sentir, dans la brise embaumée,
De ces divines chairs l'odorante moiteur :

Car des corps alanguis et des lèvres mi-closes,
De l'épaisse toison des cheveux blonds et bruns,
S'exhalait à l'entour l'ivresse des parfums,
L'ivresse assoupissante où dort l'oubli des choses !

FÉLIX JEANTET.





CHRONIQUE



Une regrettable épidémie de démolitions, nous écrit un de nos correspondants, sévit en ce moment à Toulouse. Sous couleur de « restaurer son » Capitole, la municipalité a entrepris de faire disparaître l'un après l'autre les souvenirs archéologiques du passé local et les monuments que l'art délicat de la Renaissance avait groupés à l'ombre protectrice de la vieille maison consulaire. Le robuste donjon des Capitouls, naguère refait par Viollet-le-Duc, aurait croulé lui aussi au milieu des décombres, n'était la sollicitude vigilante de la commission des monuments historiques qui s'oppose de tout son pouvoir au transfert projeté de la vieille tour gothique qu'on n'a pas su englober dans les reconstructions modernes. La remarquable porte de l'ancienne Salle des Illustres a été reléguée loin du cœur de la ville ; elle dresse mélancoliquement ses pans de mur isolés sur une promenade déserte, aucune inscription ne parle au passant de ses vieilles splendeurs évanouies, mais à tout prendre, elle subsiste encore et son déplacement n'est qu'un demi-mal. Moins heureuse qu'elle, la porte dite de l'*Arsenal* est descendue, pierre à pierre comme un vil plâtras, dans les fondations du nouveau Capitole, malgré les promesses de l'autorité, malgré les précautions prises, les moulages exécutés, les photographies tirées, le numérotage de toutes ses parties, ce noble reste a péri comme les ruines du poète : *perière ruinæ.....* Il ne vit plus maintenant que dans une planche de la *France monumentale* de Taylor, dans les clichés héliographiques et dans la mémoire des artistes. Ces jours derniers, certains journaux de Toulouse partaient en guerre contre une autre « ruine », c'est le terme employé par un reporter jaloux de la sécurité des pas-

sants, menacée, paraît-il, par les moellons disjoints du portail de l'église « démolie » des Cordeliers. Ce malheureux arceau possède à la mairie de Toulouse un dossier auquel un récidiviste endurci n'aurait rien à envier. Vendu à titre de matériaux de démolition — ô barbares! — par une municipalité incompétente, puis racheté à beaux deniers publics pour être relevé *loco decenti*, il semble voué aujourd'hui à la mort des choses dédaignées, à la désagrégation silencieuse et irremédiable des débris sans valeur; peut-être, sur cette relique du xve siècle s'étend aussi la main tutélaire de la commission des monuments historiques; c'est le secret des Dieux; c'est celui surtout des cartons de l'Hôtel de ville; toujours est-il que le portail est debout encore à cette heure, pendant qu'une nouvelle victime tombe sous la pioche des démolisseurs. Après un long procès — et en matière de procédure surtout il est juste de dire que le « temps est de l'argent » — la porte du Grand Consistoire qui dépendait du Capitole, vient de passer des mains de l'entrepreneur à celles d'un obscur particulier. Quand nous serons à dix c'est le cas de le dire, nous ferons une croix!

L'entrée du Grand Consistoire devenue propriété particulière! Hélas! nous l'admirions naguère, non plus en réalité, car depuis longtemps déjà elle est renversée, cette intéressante porte, nous l'admirions sous une forme morte en quelque façon dans la salon d'exposition d'un artiste photographe; et nous déplorions la destinée des œuvres humaines que le temps, trop calomnié par les hommes ses complices, n'est pas toujours le seul à détruire! En écrivant ces lignes, nous avons là sous les yeux une image de la pauvre épave méconnue; on ne saurait certes décorer du titre préservateur de chef-d'œuvre, peut être pas même du nom de véritable pièce d'art une construction quelque peu disparate; mais, si nous en avons gardé fidèle souvenir, le cloître des Augustins de Toulouse, qui sert actuellement de musée lapidaire à la capitale du Languedoc, conserve, nous semble-t-il, sous l'épigraphe assez fastueuse de « *Gloriæ majorum* », des morceaux qui, pour l'honneur des ancêtres, ne valent pas de beaucoup ce qui fût au xvie siècle, l'entrée du Grand Consistoire.

Au nom de l'art, au nom de l'histoire, nous avons tenu à signaler au public éclairé un acte de vandalisme, qui, à l'heure où nous écrivons, est certainement consommé sans remède. Il nous suffit d'avoir protesté, exempt d'amertume et de partis pris, contre une mesure qu'il aurait été facile d'éviter d'abord ou de rapporter ensuite.

Il y avait de longues années que le peintre lithographe Aimé de Lemud s'était retiré du courant de la vie artistique, ayant depuis longtemps renoncé à envoyer ses œuvres aux expositions et ne faisant plus parler de lui, quand on a appris

récemment qu'il venait de s'éteindre à Nancy où il s'était fixé au moment de l'annexion, en quittant Metz, son pays natal. L'exemple est si rare d'un grand artiste qui cherche à faire, de son vivant, l'oubli autour de sa personne, sinon de son œuvre, qu'il n'est pas surprenant que bien des gens aient dû le croire mort depuis longtemps. Si l'on a quelque part le devoir de se souvenir du merveilleux talent d'Aimé de Lemud, c'est bien à cette Revue dans laquelle a été publiée la plus grande partie de son œuvre lithographié. De Lemud a été l'un des artistes qui ont le plus fait pour la lithographie ; cet admirable procédé, aujourd'hui trop délaissé, l'a servi avec un rare bonheur pour interpréter ses magnifiques compositions, empreintes d'une poésie étrange, d'une intensité d'expression si élevée. Quelques-unes sont des chefs-d'œuvre, telle la lithographie de *Maître Wolframb.* « Quand on se trouve en présence de cette production hors ligne et qu'on la contemple pendant quelques instants, il semble qu'il se fait un grand silence ; on n'ose parler, on devient malgré soi l'un des acteurs de la scène qu'on a sous les yeux, un des auditeurs de ce jeune organiste. Après quelques moments d'attention, on croit entendre le son de l'orgue dont le clavier et les pédales obéissent à l'improvisation de maître Wolframb ; l'illusion est si complète que le sujet représenté prend les proportions de la réalité et que pour un peu vous croiriez dans cet intérieur faire partie des personnages qui écoutent et comme eux être charmé, subjugué par la douceur intime et puissante d'une mélodie inconnue. »

Ces lignes rendent à souhait l'impression que donne cette œuvre célèbre de Lemud, et que l'on retrouve toujours en chacune de ses productions, tantôt étrange et captivante, tantôt même fantastique et comme avec un accent d'évocation surnaturelle. Nous les empruntons à la notice que M. Bouvenne a placée dans une publication très curieuse et très complète, le *Catalogue de l'œuvre lithographié et gravé de A. de Lemud;* la physionomie méditative et mélancolique de cet artisque y est fort bien appréciée à côté de patientes et minutieuses recherches pour la description de ses productions. Elles sont nombreuses ; la collection de *l'Artiste* en contient le plus grand nombre, on peut, en la parcourant y apprécier le talent bien personnel de Lemud.

Dans un article nécrologique que lui a consacré *Le Temps* et qui est dû à l'un des rares amis qui le fréquentèrent aux dernières années de sa vie, nous trouvons quelques renseignements sur les préoccupations qui, à l'exclusion de tout désir de notoriété, dominaient l'artiste. « Vivant dans la solitude, il n'abandonna pas cependant son art, et, bien qu'il ne produisît plus que pour lui-même, il y apporta des exigences toujours plus sévères et plus hautes. La Bible et l'Évangile lui fournirent désormais presque exclusivement les sujets qui convenaient à la direction habituelle de ses pensées. Il s'était montré toujours assez indifférent au succès ; il fit un pas de plus dans la voie du détachement et mit à assurer

autour de lui le recueillement et le silence autant de soin que d'autres en prennent pour rechercher le bruit et la célébrité. Il ne voyait plus dans son art qu'un moyen de confesser sa foi; mais il n'en visait qu'avec plus d'ardeur à la perfection, et il cherchait à l'atteindre avec une force de volonté et une concentration d'efforts dont bien peu d'artistes sont capables. A chaque fois que nous approchions de Lemud, nous restions étonnés de ses dons merveilleux, des ressources de travail de cet homme qui, malgré l'isolement presque absolu auquel il s'était voué, maintenait ainsi intactes la hauteur de son âme et la vigueur de son talent. Combien nous regrettions d'être si peu à jouir ainsi de ces productions exquises, de cette prodigieuse souplesse d'imagination qui lui permettait de traiter plusieurs fois, et d'une manière absolument différente, quelqu'un de ces épisodes des livres sacrés desquels sa pensée ne pouvait se détacher... »

La dernière œuvre que de Lemud ait livrée au public, date de 1863. C'est une magnifique composition, *Beethoven*, qu'il grava lui-même au burin; elle est peut-être, de toutes ses œuvres, la plus connue par la génération actuelle.

Émile Vernier, qui vient de mourir, fut aussi un lithographe de grand talent en même temps que peintre de paysages fort estimé. D'abord ouvrier lithographe à Besançon, il vint à Paris en 1850 et collabora, par son crayon, au *Charivari* et à quelques autres journaux illustrés. Il a reproduit par la lithographie de nombreux tableaux de Courbet (notamment le *Casseur de pierres* et la *Curée*), de Chaplin, de Belly, de Jules Breton, de Daubigny, de Corot dont il fut l'ami et dont il a gravé les principaux chefs-d'œuvre. On doit aussi à Emile Vernier une lithographie du *Portrait de M. Grévy, président de la République*, d'après Bonnat.

Il exposait assidûment aux Salons annuels où ses paysages étaient très remarqués; cette année, il y avait envoyé deux marines, l'*Ile de Bouin* (*Vendée*) et une *Vue du Croisic*.

Le vote des récompenses pour le Salon de 1887 a donné les résultats suivants dans les différentes sections :

SECTION DE PEINTURE

Après deux tours de scrutin, la médaille d'honneur a été décernée à M. Fernand Cormon, auteur des *Vainqueurs de Salamine*, par 120 voix contre 50 attri-

buées à M. Roll, auteur de la *Guerre, Marche en avant*, et quelques autres dispersées entre MM. Tattegrain, Harpignies et Henner.

Le jury, présidé par M. Bouguereau, a décidé qu'il n'accorderait pas, cette année, de premières médailles.

Secondes médailles

MM. Saintin (*Soir d'automne*, nº 2115). — Buland (*Héritiers*, nº 387). — Doucet (deux portraits, nºs 798 et 797). — Beyle (un *Sauvetage, Dieppe*, nº 226). — Fourié (un *Repas de noces à Yport*, nº 745). — Carrière (les *Dévideuses*, un portrait, nºs 455 et 456). — Courant (*Dans l'avant-port*, le *Vieux Bassin au Crépuscule*, nºs 609 et 610). — A. Berton (*Brumaire*, un portrait, nºs 211 et 212). — Joseph Bail (le *Marmiton, Bibelots*, nºs 89 et 90). — Desbrosses (*Mont-Dore*, les *Fonds de la Limagne*, nºs 744 et 745). — Michelena (*Enfant malade*, une *Visite électorale*, nºs 1690 et 1691). — Félix Lucas (l'*Angelus de Jeanne*, un portrait, nºs 1549 et 1550). — Thiollet (la *Côte normande*, nº 2287). — Guignard (*Dans la Lande*, nº 1138). — Morlon (*Lancement d'un bateau de sauvetage allant au secours d'un navire incendié*, nº 1733).

Troisièmes médailles

MM. Muenier (le *Bréviaire*, nº 1755). — Thurner (*Cerises et Abricots*, nº 2301). — Tanzi (la *Mare de Courtbuisson* et portrait de *M. Richepin*, nºs 2266 et 2267). — Loustaunau (*Aérostation militaire*, nº 1547). — Chigot (*Pêche interrompue*, nº 532). — Claude Eugène (un portrait, nº 550). — Mauve (*Moutons*, nºs 1636 et 1637). — Galerne (*Bords de la Cedelle, le soir*, nºs 976 et 977). — Eliot (le *Jour des prix* et portrait, nºs 862 et 863). — Mlle Rongier (l'*Entrée au couvent*, nº 3065). — Mlle Gardner (la *Fille du fermier*, l'*Innocence*, nºs 989 et 990). — Aviat (2 portraits, nºs 69 et 70). — Chaperon (la *Douche au régiment*, nº 497). — Jimenez (*Paysanne picarde*, nº 1291). — Vauthier (*Près de l'embouchure du Gouët, Près de la Seine*, nºs 2364 et 2365). — De Payer (la *Porte de l'expédition Franklin*, la *Baie de la mort*, nºs 1847, 1848). — Picard Edmond (un *Marché*, le *Vieil Habitué*, nºs 1896 et 1897). — Cagniart (le *Soleil et la Neige*, nº 416). — Lesur (*Saint Louis enfant distribuant des aumônes*, nº 1508). — Scherrer (*Entrée de Jeanne d'Arc à Orléans*, nº 2147). — Girardot (*Ruth et Booz*, nº 1050). — Marty (la *Pêche*, nº 1614). — Jacob Stephen (*A l'église*, nº 1258). — Mlle Bilinska (*Portrait*, nº 234). — Arus (*Bataille de Solferino*, nº 53). — Dufour Camille (*Domèvre*, le *Damps*, nºs 824 et 825). — Busson-Georges (*Lunch après la chasse*, nº 398). — Deyrolle (*Joueurs de boules*, la *Fenaison*, nºs 775 et 776).

Mentions honorables

Mme Alix Enault, Mlles Liqueur et Thérèse Pomey; MM. Jean Auber, Franck-Lamy, Fath, Odier, Dauphin, Laurent-Gsell, Louis Carrier-Belleuse, Abry, Louis Dumoulin, Ostenlind, Georges Smith, Johanser, Story, Goadwick, Reinhardt, Lambert, Billet, Tournès, Saunier, Robin, Cornellier, Delachaux, Deneux, Prévost-Valéri, Ambros, Georget, Hitchcop, Bouchard, Davis, Blanchard, Pail, Jean-Jacques Rousseau, Van der Hert, Ravane, Jacomb Hood, Henri-René Ménard, Warrener, Cogghe, Jeanne Pharaon, Louis Picard, Laronze, Georges Hélie, Garibaldi, Beckwicht, Debon, d'Anethan, Walker.

SECTION DE SCULPTURE

Dans la section de sculpture, le vote pour la médaille d'honneur a donné lieu à trois tours de scrutin. La médaille a été décernée à M. Emmanuel Frémiet, auteur du *Gorille enlevant une femme*, par 56 voix contre 21 à M. Injalbert.

Présidé par M. Guillaume, le jury de la section de sculpture a décerné les médailles suivantes :

Première médaille

M. Desbois (*Acis changé en fleuve*, statue marbre; le *Satyre*, groupe marbre, nos 3874 et 3875).

Deuxièmes médailles

MM. Sul-Abadie (*Idylle*, groupe marbre, no 4512). — Félix Charpentier (*Jeune Faune*, statuette bronze, no 3759). — Peinte (*Orphée endormant Cerbère*, no 4360) — Roger (*Le Temps découvre la Vérité*, groupe, no 4435). — Verlet (la *Douleur d'Orphée*, statue plâtre, no 4573). — Béguine (*David vainqueur*, statue bronze; *Charmeuse*, statue plâtre, nos 3630 et 3631). — Mengue (*Icare*, statue marbre, no 4286).

Troisièmes médailles

MM. Houssin (*Léda*, statue plâtre; portrait du colonel R..., buste terre cuite; nos 4093 et 4094). — Truffot (le *Berger Jupille*, groupe plâtre, no 4554). — Voisin-Delacroix (*Saint Antoine*, statue plâtre, no 4591), — Arias (la *Descente de la croix*, groupe plâtre, no 3588). — Gardet (un *Drame au désert*, groupe plâtre; un *Ours*, marbre, nos 3991 et 3992). — Cadoux (figure marbre; oublié dans le catalogue). — Lequeult (le *Juif errant*, statue plâtre; oublié dans le catalogue).

— Charlier (*Prière*, groupe marbre; *Pécheur*, groupe bronze, nos 3754 et 3755). — Roufosse (le *Premier Frisson*, groupe plâtre, no 4440).

GRAVURES EN MÉDAILLES

Deuxièmes médailles

MM. Bottée (cinq médailles, no 4612). — Patey (médailles et médaillons; bronze et plâtre, no 4643).

Troisièmes médailles

M. Deloye (portraits, médailles bronze; médailles et médaillons; nos 4630 et 4631).

Mentions honorables

MM. Megret. — Bartlett. — Larroux. — Caniez. — Hirou. — Jaquot. — Sicard. — Mylsbeck. — Mathey. — Mascagnani. — Runeberg. — Buat. — Gaté. — Ploquin. — Revillon. — Collet. — Bailly (Ernest). — Mérel. — Thivier. — Péchiné. — Filleul. — Casini. — Fontaine. — Lami (Stanislas). — D'Houdain. — Laurent. — Leclaire. — Rougelet. — Letourneau. — Rivière. — Bertin. — Benrstamm. — Scailliet. — Mme Syamour. — Prevost. — Mme Manuela. — Gaudran. — Van der Kempf. — Lindberg. — Le Blanc. — Mayer. — Worms. — Charles Lévy. — Tonnelier (graveur en pierres fines).

SECTION D'ARCHITECTURE

Le vote pour la médaille d'honneur de la section d'architecture a donné des résultats négatifs. Pas de médaille d'honneur.

Le jury a procédé ensuite au vote des médailles.

Première médaille

M. Wable.

Deuxièmes médailles

MM. Devienne. — Deglanne. — Bonnier. — Esquié. — Meunier.

Troisième médailles

MM. Louzier. — Joannis. — Debrie. — Gontier. — Touzel. — Balleyguer.

Mentions honorables

MM. Gravigny. — Hamelin. — Marchand. — Robert de Massy. — Richardière. — Leidenfrost. — Cherier. — Dalbin. — Roger Martin. — Guillaumot. —

Gaïda. — Vinson. — Paul Laffolye. — Gayet. — Flandrin. — Roy. — Allar. — Tubeuf. — Lebègue. — Lemoine. — Fournier. — Rey. — Lethorel.

SECTION DE GRAVURE ET LITHOGRAPHIE

Pour la section de gravure, la médaille d'honneur a été décernée, au deuxième tour de scrutin, à M Courtry, auteur de la *Famille du menuisier*, d'après Rembrandt, et du *Portrait de Gervatius*, d'après Van Dyck.

Le vote pour les médailles a eu lieu sous la présidence de M. Waltner.

Le jury a décidé qu'il ne serait pas décerné de premières médailles.

Deuxièmes médailles

MM. Boutelié (burin). — Kœpping (eau-forte). — Lepère (bois). — Lunois, (lithographie). — Gaujean (eau-forte). — Vergnes (lithographie). — Mathey (eau-forte).

Troisièmes médailles

MM. Abot (burin). — Ardail (eau-forte). — Huyot (bois). — Bahuet (lithographie). — Kratké (eau-forte). — Florian (bois).

Mentions honorables

Burin : MM. Mignon. — Quarante. — Maubuisson. — Frichot.

Eau-forte : MM. Muller. — Foucart. — Jeannin. — Mme Louveau-Rouveyre. — MM. Torné. — Borrel. — Dumont. — Chaigneau. — Van Muyden. — Zurcher. — Oudart. — Nicolle.

Bois : MM. Guillaume. — Germain. — Thévenin. — Paul Delangle. — Willemsens. — Capelli. — Montet. — Gusman. — Pochon.

Lithographie : MM. Gautier. — Colas. — Bachelier. — Denizard.



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.



TABLE DES MATIÈRES

DU TOME PREMIER DE 1887

JANVIER

FÉVRIER

MARS

AVRIL

MAI

JUIN

TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE

TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE



TYPOGRAPHIE

EDMOND MONNOYER



LE MANS (SARTHE)



